Неповторимая

Галина Уланова

Одинокая богиня балета

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Из книги вы узнаете:

– Почему Галина Уланова категорически не хотела стать балериной.

– Что же послужило причиной конфликта Галины Улановой и Сергея Прокофьева.

– Как великой балерине удалось превзойти королеву Англии.

– Почему величайшая в истории артистка балета умерла в бедности и забвении.

Ее сравнивали с Венерой Боттичелли и Мадонной Рафаэля. Трогательная, прекрасная и трагическая Принцесса-Лебедь – бессмертный образ, созданный Галиной Улановой, яркий, неповторимый, удивительно живой, который невозможно забыть. Народная – Галина Уланова снискала на своем пути все возможные почести, стала живой легендой, но в жизни навсегда осталась такой же робкой и застенчивой девочкой, какой вступила когда-то впервые на театральные подмостки. Книга популярной писательницы Софьи Бенуа проливает свет на многие доселе неизвестные читателю факты биографии легендарной артистки балета.

- Софья Бенуа
  - ○
  - ○
  - ○ Вместо предисловия
  - ○ Глава 1
  - ○ Глава 2
  - ○ Глава 3
  - ○ Глава 4
  - ○ Глава 5
  - ○ Глава 6
  - ○ Глава 7
  - ○ Глава 8
  - ○ Глава 9
  - ○ Глава 10
  - ○ Глава 11
  - ○ Глава 12
  - ○ Глава 13
  - ○ Глава 14
  - ○ Глава 15
  - ○ Глава 16
- notes

- ○ 1
- ○ 2
- ○ 3
- ○ 4
- ○ 5
- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43

Софья Бенуа
Галина Уланова
Одинокая богиня балета

Серия «Неповторимая»

© Бенуа С., 2016
© ООО «ТД Алгоритм», 2017

* * *

«Жизнь моей души принадлежит только мне. О чем рассказывать? О том, как создается то или иное движение, как готовится та или иная роль? Смешно. Говорить, откуда черпают вдохновение? Странно».

Галина Уланова

Вместо предисловия
В пантеоне Несравненных

Эту великую женщину сравнивают с Венерой Боттичелли и Мадонной Рафаэля, определяя ей место в пантеоне Несравненных. А ведь она не была нарисованной одухотворенной дамой с загадочным выражением лица, не была высеченной из мрамора незнакомкой – она была самой обычной женщиной, «живущей в соседнем дворе». Но, тем не менее, именно к ней относятся слова «гениальная», «неповторимая», «всемирно известная»…

Выдающаяся балерина Галина Уланова – целая эпоха в истории русского балета, ее имя золотыми буквами высечено на страницах тома мировой истории балета.

Галина Сергеевна Уланова (26 декабря 1909 [8 января 1910], Санкт-Петербург – 21 марта 1998, Москва) – русская советская балерина, балетный педагог. Народная артистка СССР (1951). Дважды Герой Социалистического Труда (1974, 1980). Лауреат Ленинской премии (1957) и четырёх Сталинских премий первой степени (1941, 1946, 1947, 1950).

Ей характерно лирико-драматическое амплуа, среди станцованных персонажей – самые пронзительные, самые драматичные образы: Спящая красавица, Жизель, Золушка, Джульетта, несравненная Одетта в «Лебедином озере».

Критики не зря называли каждый ее танец «поэзией, драмой и музыкой в движении».

Она прожила долгие 88 лет и к своему 90-летию в 2000 году намеревалась написать мемуары, в которых хотела рассказать историю своей жизни, опубликовать редкие фотографии и письма известных людей XX века.

Но книга Галины Сергеевны так и не вышла…

По свидетельству близких ей людей, незадолго до смерти Уланова уничтожила бумаги, из которых хоть что-то можно было узнать о ее частной жизни.

Стоит предположить, что и дневники, которые балерина вела всю жизнь, и черновики запланированной рукописи были уничтожены.

Она ушла в небытие, оставив историкам и биографам разгадывать загадки своей удивительной жизни, полной музыки, танца, любви, ненависти, страсти и жгучего интереса к ее особе лиц, облеченных безграничной властью.

Соберем же все разрозненные сведения вместе, сопереживая перипетиям ее личной и творческой судьбы в контексте трагической истории XX века, одновременно наслаждаясь истинностью ее поистине уникального таланта.

Глава 1
Улановы: семья, рожденная для танца

Галина Уланова родилась 8 января 1910 года (по новому стилю) в Санкт-Петербурге в семье артистов балета Мариинского театра. Отец, Сергей Николаевич Уланов, впоследствии стал балетным режиссёром; мать, Мария Фёдоровна Романова, была педагогом хореографического училища. Девочка росла единственным ребенком в этой творческой семье.

Мария Федоровна Романова (10 января 1886, Петербург – 26 декабря 1954, Ленинград) прошла путь от солистки балета до педагога классического танца. В 1947 году ей было присвоено звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Будущий советский педагог Мария Фёдоровна окончила Петербургское хореографическое училище в далеком «имперском» 1903 году. И здесь невозможно избежать искушения сказать хоть несколько слов об этом выдающемся заведении – колыбели Русского и мирового балета. Обратимся к справочникам[1].

4 мая 1738 года в Санкт-Петербурге императрицей Анной Иоанновной была основана Танцевальная школа, получившая название «Танцовальная Ея Императорского Величества школа». Инициатором создания выступил французский танцмейстер Ланде. В специально оборудованных комнатах Зимнего дворца он начал обучение 12 русских мальчиков и девочек.

Жан-Батист Ланде (фр. Jean-Baptiste Lande; ум. 9 марта [26 февраля] 1748 года, Санкт-Петербург) – французский танцовщик, балетмейстер, педагог, приехавший в Россию в 1730-х годах. Основоположник русского хореографического искусства.

Выступал в Париже, Дрездене, Копенгагене. Руководил французским балетом в Стокгольме. Начиная с 1730-х годов работал в Российской империи. Обучал бальным танцам придворных императрицы Анны Иоанновны. С 1734 года также преподавал танцы в Шляхетском кадетском корпусе. В 1736 году представил при дворе дивертисмент в опере Франческо Арайи «Сила любви и ненависти». Балетные спектакли в исполнении кадетов имели успех, но по завершении курса они покидали корпус.

В конце 1737 года Ланде подал записку, в которой предлагал

создать постоянную труппу из детей крестьян, и вскоре был принят на придворную службу «для обучения танцеванию театральному» русских учеников. Придворная танцевальная школа – «Танцовальная Ея Императорского Величества школа», ставшая впоследствии Императорским театральным училищем (ныне – Академия русского балета им. А. Я. Вагановой) – была основана в Санкт-Петербурге 4 мая 1738 года.

4 мая 1738 года французский танцмейстер Жан Батист Ланде открыл первую в России школу балетного танца – «Танцовальная Ея Императорского Величества школу».

Ныне – Академия русского балета имени А. Я. Вагановой

Школа находилась в Старом Зимнем дворце (в конце XVIII столетия именно здесь был выстроен Эрмитажный театр) и имела трёхлетний курс обучения. Учениками Жана-Батиста Ланде были первые русские артисты балета Н. Чоглоков, Т. Бубликов, А. Топорков, И. Шатилов, Н. Тулубеев, С. Челышкин, А. Самарин, А. Стрельникова, А. Сергеева, А. Тимофеева, Е. Зорина, А. Нестеров, а также француз Т. Лебрен (Фома Лебрун). Нестеров и Лебрун впоследствии сами помогали Ланде в преподавании.

В 1742 году ученики Ланде принимали участие в коронационных торжествах по случаю восшествия на престол императрицы Елизаветы, исполнив балеты Фоссано «Золотое яблоко на пиру у богов и суд Париса» и «Радость народов по

поводу появления Астреи на русском горизонте и восстановления золотого времени».

Умер Жан-Батист Ланде 9 марта [26 февраля] 1748 года в Санкт-Петербурге.

В 1779 году танцевальная школа влилась в Санкт-Петербургскую театральную школу – позже училище. В конце 1870-х годов на Каменном острове, рядом с Каменноостровским театром, по проекту инженера В. В. Николя были построены дом для управляющего училищем и вторая дача для воспитанниц (после революции, в 1919–1920 годах, весь театральный городок был разобран).

В 1928 году танцевальная школа стала Ленинградским хореографическим техникумом. В 1937 году техникум был преобразован в Ленинградское хореографическое училище. В 1957 году училищу было присвоено имя педагога, автора книги «Основы классического танца» Агриппины Вагановой, в 1961 году оно стало академическим.

Современное название – Академия русского балета имени А. Я. Вагановой – носит с 1991 года. В 1995 году была включена в Государственный свод объектов особо ценного культурного наследия.

Именно здесь (наряду с Агриппиной Вагановой, Матильдой Кшесинской, Анной Павловой, Вацлавом и Брониславом Нижинским, Тамарой Карсавиной и др.) училась мать будущей звезды русского балета Галины Улановой. А впоследствии – и сама Галина.

С 1910 по 1924 годы Мария Фёдоровна Романова была классической солисткой Мариинского театра. Среди исполняемых ею партий называют:

– Фея Сирени, Фея Бриллиантов – «Спящая красавица», балетмейстер Мариус Петипа, музыка: Пётр Чайковский;

– Клеманс – «Раймонда», балетмейстер Мариус Петипа, музыка: Александр Глазунов;

– Гамзатти – «Баядерка», балетмейстер Мариус Петипа, музыка: Людвиг Минкус;

– 7 вальс – «Шопениана», балетмейстер Михаил Фокин, музыка: Фредерик Шопен;

– Повелительница вод – «Конёк-Горбунок», балетмейстер Мариус Петипа, музыка: Цезарь Пуни;

– Рамзея – «Дочь фараона», балетмейстер Мариус Петипа, музыка: Цезарь Пуни.

С 1917 года Мария Фёдоровна Романова становится и

педагогом Петроградского хореографического училища; известно, что она поставила несколько прекрасных концертных номеров для воспитанников училища. Но она же стала обучать и свою талантливую дочь.

С 1930 года Мария Романова – педагог-репетитор в Театре им. Кирова (в настоящее время – Мариинский театр). Некоторые известные ученики М. Ф. Романовой: Галина Уланова, Татьяна Вечеслова, Инна Зубковская, Мария Мазун, Вера Станкевич, Гамэр Алмасзаде, Гузель Сулейманова.

Воспитанницы Императорской балетной школы.
Мария Федоровна, мать Галины Улановой – справа в верхнем ряду.
Во втором ряду сверху, в центре – Анна Павлова.
Фото 1901 г.

Можно сказать, что фамилию Улановых прославила Галина Сергеевна, хотя в семье на ниве танца трудились многие. Конечно, мы помним, что и Сергей Николаевич, отец знаменитости, был артистом балетной труппы Мариинки. Однако фамильные хореографические традиции поддерживал и его брат – Петр Николаевич Уланов, артист того же театра, солист, успешно исполнявший разноплановые партии, среди которых упоминают Иванушку в балете «Конек-Горбунок».

Искусствовед Е. П. Субботин, встречавшийся с великой балериной, впоследствии вспоминал[2]:

«Мне удалось встретиться с Галиной Сергеевной Улановой на одном из балетных конкурсов в Москве, тогда же и получить автограф… Когда я сказал Улановой, что я из Перми и меня интересует все, что связано с балетным театром, особенно с его пермским периодом, Галина Сергеевна сказала, что она с большой благодарностью относится к Перми, помнит о времени эвакуации. Также она рассказала, что Пермь связана с жизнью ее родных…

Петр Николаевич Уланов (1890–1932). Дядя Галины Сергеевны Улановой (родной брат отца). Петр Николаевич Уланов окончил Санкт-Петербургское театральное училище в 1909 году и был определен в балетную труппу Мариинского театра кордебалетным танцовщиком с окладом 600 рублей. В 1910 году Петр Николаевич получал 840 рублей, а в 1911 году был переведен в корифеи с окладом 1000 рублей. В этом же году работал в антрепризе Дягилева. Считался даровитым танцовщиком.

В Перми он выступал на гастролях в 1924–1925 годах, в 1924 году – на сцене городского театра: 19 июня участвовал в балете «Тщетная предосторожность» и разнохарактерном дивертисменте со своим коронным «Комическим матросским танцем»; 20 июня участвовал в балете «Конек-Горбунок» и балетном дивертисменте; 21 июня участвовал в балете «Лебединое озеро» и дивертисменте.

18 и 19 июня 1925 года на сцене городского театра состоялись «Два вечера Ленинградского академического балета»; 21 июня на сцене Красного (Загородного) сада было представлено «Прощальное выступление…», где выступал Петр Николаевич Уланов.

В последние годы жизни Петр Николаевич страдал болезнью сердца. Умер на сцене во время представления балета «Конек-Горбунок», в антракте после первого действия, «пробуя» при закрытом занавесе кнут Иванушки-дурачка. На протяжении своей 20-летней артистической деятельности выступил в 34 балетах. Из последних наиболее удачных его выступлений необходимо отметить выступление в «Красном маке», где он исполнил роль Кочегара, и в «Эсмеральде» – роль Квазимодо.

Сергей Николаевич Уланов (1881–1950). Заслуженный артист РСФСР Сергей Николаевич Уланов – отец великой балерины Улановой. По окончании Санкт-Петербургского театрального училища в 1899 году Сергей Николаевич был определен в балетную труппу Мариинского театра кордебалетным танцовщиком на жалованье 600 рублей. С 1919 года служил режиссером балетной труппы.

Сергей Николаевич, как и Петр Николаевич Уланов,

гастролировал в Перми в 1925 году в составе Ленинградского академического балета. В годы Великой Отечественной войны, с 1941 по 1943 год, отец великой балерины находился с театром им. С. М. Кирова в эвакуации в городе Молотове; работал режиссером, ведущим спектаклей театра и отчетно-показательных концертов Ленинградского хореографического училища.

Мария Федоровна Уланова (урожд. Романова) (1886–1954). Мать Галины Сергеевны – Мария Федоровна Романова – заслуженный деятель искусств РСФСР (1947). Мария Федоровна окончила Петербургское театральное училище в 1903 году, в 1910–1924 годах – артистка Мариинского театра (солистка с 1912 г.). Партии 1917–1924 годов: Повелительница нереид, Царица вод («Конек-Горбунок»), феи Сирени, Бриллиантов («Спящая красавица»), вальс № 11 («Шопениана»), Клеманс («Раймонда»); па-де-труа («Лебединое озеро»), Рамзея («Дочь фараона») и другие.

С 1917 года Мария Федоровна служила педагогом в хореографическом училище, одновременно вела класс усовершенствования в театре им. С. М. Кирова. Среди ее учениц – дочь Галина Уланова, Татьяна Вечеслова и другие. На сцене Ленинградского хореографического училища поставила ряд массовых и сольных концертных номеров.

В годы войны находилась в эвакуации с Ленинградским хореографическим училищем и театром им. С. М. Кирова в городе Молотове.

Семья, в которой росла будущая звезда балета, была не только талантливой, но и дружной. Им удалось вместе пережить все невзгоды и испытания. Известно, что даже после своего ухода из жизни родители Галины Васильевны Улановой упокоены в одной могиле на Охтинском (Большеохтинском) кладбище – крупнейшем некрополе, находящемся в пределах городской черты Санкт-Петербурга.

Родители Галины Улановой:
Сергей Николаевич и Мария Федоровна

Глава 2
Детство: няня Петровна, Илюша и игры в чижик

Утверждают, что, несмотря на то, что будущую балерину с ранних лет окружала атмосфера театра, девочка вовсе не мечтала стать танцовщицей. Эту мысль как утверждение, прозвучавшее из уст самой великой балерины, вынесла в… название книги Сания Давлекамова – балетный критик, которая на протяжении четверти века постоянно общалась с Галиной Сергеевной, бывала у нее дома, сопровождала на прогулках, во время которых записывала беседы на разные темы. Книга Давлекамой имеет простое и категоричное название «Галина Уланова. Я не хотела танцевать».

В детстве будущая звезда мечтала стать… моряком, плавать на лодке, покорять большие моря. Сложному труду на подмостках она предпочитала играть с мальчишками, превращаясь в индейцев и лазая по деревьям. Вот и официальный сайт Большого театра (без ссылки на авторство) рассказывает[3] нам, что…

«…Мысль о том, чтобы посвятить ее жизнь искусству хореографии, долгое время не приходила в голову родителям. Девочка тоже не думала об этом. Вероятно, застенчивость и скромность, которые проявились очень рано как наиболее заметные качества ее натуры, казались малоподходящими для артистической и в особенности балетно-театральной деятельности. Черты эти долгое время чувствовались в маленькой Улановой, и лишь позднее, в период творческой зрелости, они уступили место решительности и смелости в убеждениях и поступках. Но, как рассказывала Мария Федоровна Романова, уже в ранние детские годы стали вырисовываться свойства, ставшие впоследствии отличительными в исполнительской индивидуальности Улановой-балерины: мягкость в движениях, восприимчивость к красивому во всех его проявлениях и природная музыкальность. Иногда совершенно внезапно, побуждаемые каким-либо неожиданным впечатлением или необъяснимым наплывом настроения, проявлялись артистические наклонности. Так, например, вернувшись однажды поздно вечером со спектакля, Мария Федоровна и Сергей Николаевич застали свою пятилетнюю девочку, с увлечением танцующую “русскую” под ритмические удары в ладоши кормилицы и пение няни, усердно выводившей напев “Топор-рукавицы, рукавицы и топор”. В другой раз, вернувшись в город с дачи в дождливый

осенний день, Мария Федоровна никак не могла успокоить чем-то сильно разволнованного ребенка. Слезы не унимались, несмотря ни на какие увещевания, пока Сергей Николаевич, потерявший надежду помочь делу, не взял скрипку и не начал тихо наигрывать. Музыка сразу осушила слезы, приковав к себе настороженное внимание девочки. Это не более чем мелкие штрихи быта из тех, что найдутся в биографии почти что каждого, которые через много лет вспоминала Мария Федоровна. Но по ним можно судить об эстетических импульсах, проявлявшихся у Улановой еще в младенческие годы».

В первый раз Галочка увидела балетный спектакль, будучи совсем маленькой девочкой. В тот день давали «Спящую красавицу», партию Феи Сирени в которой исполняла Мария Романова. Завидев на сцене Мариинского театра знакомый силуэт, ребенок прокричал:

– Мама! Это моя мама!

Тогда многие сидящие в чинном зале нарядно разодетые дамы повернули головы на звонкий голосок.

В первый раз Галочка увидела балетный спектакль, будучи совсем маленькой девочкой…

О раннем детстве примы нам известно совсем немного.

Некоторые забавные, но характерные только дореволюционному времени сведения можно найти в книжке «История одной девочки», написанной Магдалиной Сизовой для детей и подростков в лучших традициях советской литературы: с идеологической подоплекой о «проклятом царизме» и обязательными постулатами труда, добра и высоких общечеловеческих идей. Написанная живо, легко, эта книжечка вряд ли может быть отнесена (в связи со сменой эпох) в разряд совсем уж никчемных, ведь она действительно открывает юным мечтательницам правду, что нельзя добиться успеха в балете без ответственности и тяжелого труда. Магдалина Ивановна Сизова (1894–1962) – режиссёр, писательница, театральный педагог. Сама автор признается:

«Галина Сергеевна Уланова рассказывала мне о годах своего детства и учения в балетной школе, а я потом по её рассказам и отчасти по моим собственным театральным воспоминаниям написала эту книгу.

Мне хотелось, чтобы мои юные читатели узнали о том, какая трудная и большая, какая напряжённая работа предшествует тому радостному искусству танца, которое мы все так любим и которое кажется таким лёгким и весёлым.

Настоящее искусство требует неуклонного и ежедневного труда в течение всей жизни, и жизнь каждого художника прежде всего отдана его творчеству. Так и жизнь Галины Сергеевны Улановой отдана её творческой работе, и потому-то она стала великой танцовщицей и замечательной актрисой, каждое появление которой на сцене даёт нам такую большую радость».

Несмотря на то что тексты Сизовой слишком прилизаны, слишком правильны, словно тексты ее коллеги Зои Воскресенской о детстве Ленина (помнит ли кто хотя бы ее рассказ о том, как маленький Ильич – будущий «вождь пролетариата» – взял со стола сливу, съел ее, а после якобы часами мучился от того, что не спросил разрешения родителей взять несчастный фрукт с тарелки?), в них можно найти интересные подробности, имеющие отношение к реальному детству балерины Г. Улановой. Попытаемся вместе с вами пролистать странички небольшой книжки.

Вот, к примеру, автор упоминает няню, которая присматривала за девочкой.

«Час прошёл давно, и няня Петровна объявляет Гале, что пора домой. Но ей не хочется уходить. Она прячется от няни, перебегая быстро из тени на солнце и опять в тень. Её веселит эта быстрая смена света и тени, как веселит всякое движение. И, спасаясь от няни, она бежит уже прямо по рыхлому снегу, покрытому

голубыми тенями. Но тут няня нагоняет её, берёт за руку и, указывая на высокую чугунную решётку садика, каким-то неожиданным густым басом говорит:

– А вот сейчас увидят тебя городовые и схватят!»

Долгими вечерами, когда родители отсутствовали, занятые в театре, девочка, оставшаяся под присмотром няни, находила себе утешительное занятие: рассматривать фотографии друзей семьи в… балетных пачках и обтягивающих трико.

«Няня накрывала на стол и усаживалась с Галей на большой диван в ожидании мамы. В эти часы Галя обычно занималась рассматриванием маминых альбомов. Всем известные мамины подруги и папины приятели, приходившие к ним в самом обыкновенном виде, пившие чай и рассказывавшие за столом всякие смешные истории, – там, в альбомах, красовались в удивительном виде».

Бывало, что маленькая Галя, разложив перед собой фотографии, на которых были запечатлены танцоры в самых немыслимых позах, пыталась сама повторить их па, копируя застывшие на бумаге движения.

А в год, когда свершилась революция, няни не стало…

«Галя взяла нянину руку, свесившуюся с одеяла, дотронулась до её лица – и вздрогнула: лицо было холодным, неподвижным и постепенно каменело.

Тогда Галя поняла: это была смерть, которую она увидела впервые.

Она пронзительно закричала: “Мама!” – и бросилась из детской комнаты к маме, к маминым тёплым, к маминым живым рукам.

Няни больше не было. О няне говорили в доме, что она была, а теперь у Гали нет няни. Няня была аккуратная, была чаёвница и, уложив Галю, долго сидела в кухне за столом, попивая крепчайший чай. Няня была кошатницей – она кошек любила. Но больше чаю и больше кошек, больше всего на свете любила она Галю.

И вот нет няни. И этой любви тоже нет!»

Из книжки М. Сизовой мы также узнаем о некоем семейном враче, который лечил брата отца Гали:

«Он и в самом деле лучший, потому что в кармане у него всегда был припрятан замечательный “ячменный сахар”, который он давал Гале сосать от кашля. За Галей даже водился маленький грешок: она была не прочь лишний раз покашлять в присутствии Лазаря Данилыча, чтобы получить от него добавочный леденец – целую золотистую палочку “ячменного сахара”».

Из повествования мы также узнаем, что иногда отец Гали называл свою супругу Марусенька, а свою дочь Галёк, а еще – что семья регулярно снимала на летний период дачу в соответствии с тогдашними петербургскими традициями.

Развитие балета, как искусства танца, началось в далеком XVII веке

«И наконец, – и это самое главное, – сегодня за обедом мама произнесла волшебные слова:

– Мы сняли дачу. Поедем опять в Белые Струги.

После этих слов было уже невозможно есть суп! Чудесные картины встали в памяти Гали: белые кувшинки, которые папа доставал из воды, и лиловые колокольчики у самого дома на лужайке (Галя часто прикладывала к ним ухо, чтобы узнать, не звенят ли они в самом деле, когда их качает ветер); и ландыш, запрятанный между двумя зелеными листками с капелькой росы, который они нашли с мамой, и полевые ромашки… У терраски лесенка в три ступеньки… А над крышей шумят деревья. И где-то там – тёмный лес. Но это ещё не всё! Около леса сверкало озеро, и оно было лучше всего – пожалуй, даже лучше цветов. В его прозрачной воде, у самого берега, блестели голубым серебром быстрые рыбки».

В дни пребывания на даче и проявлялись все детские шалости: игры с мальчишками, лазание по деревьям, переодевания в индейцев, рыбалка, озвучивались мечты о том, чтобы… стать мальчиком, стать моряком и покорить все моря и даже океан (о котором говорил ей отец).

А вот речь идет о друге ее беззаботного детства и популярной в те времена игре в чижика.

«Галя сидит наверху, на сене, положив около себя свой лук и стрелы, а рыженький Илюша, сын старого профессора, их соседа по даче, стоя на гладком земляном полу, достругивает себе “чижик”».

Здесь имеется в виду короткая, с двух сторон заострённая палочка, которая ударом другой палочки забрасывается в начерченный на земле круг. А вообще игра представляет собой забавное и веселое действо для большой или маленькой детской компании. Для игры нужны поляна произвольного размера, деревянная бита и «чиж». Бита – это палка длиной около метра, а «чиж» – маленькая палочка, диаметром от 2 см и длиной до 20 см с заточными концами. С края игрового поля выкапывается маленькая лунка или ставится камень, чтобы на край можно было положить «чиж». Битой нужно подкинуть чижа в игровое поле. Иногда на поляне разыгрываются нешуточные страсти за очки!

Если же обратиться еще раз к книжечке М. Сизовой, то мы найдем вот такое яркое воспоминание детства, тоже связанное со временем пребывания Улановых на даче.

«Эта ночь была самая короткая в году – Иванова ночь. И Гале по этому случаю позволили лечь поздно, дождавшись “Ивановых огней”.

Она ждала их с нетерпением, хотя ещё не знала, что это за огни и где они будут гореть.

И вот, когда в небе зажглись бледные весенние звёзды, запылали на земле яркие огни. На всех пригорках, на зелёной траве, ещё влажной после дождя, на опушке леса зажглись костры – костры Ивановой ночи. Папа повёл Галю на горку за дачей, откуда было видно далеко кругом.

Костры горели повсюду под тёмным звёздным небом, и мягкий ветер доносил оттуда, от этих весёлых огней, обрывки песен и звуки гармошек.

Галя не уходила с горки до тех пор, пока оранжево-красные огни не стали тускнеть и словно уходить в землю, а Галины глаза стали закрываться и голова клониться на колени к маме, около которой она сидела.

Тогда папа взял её на руки и понёс домой».

Полагаем, такие милые подробности самых далеких, самых

милых дней жизни будущей советской звезды балета открывают нам то, что формировало внутренний трепетный мир Галины Васильевны, делая ее уникальной и неповторимой.

М. Ф. Романова с дочкой Галей. Фото 1910 г.

Глава 3
После 1917-го. Голод, холод, интернат…

Дореволюционные дни были самыми счастливыми днями детства будущей звезды балета. А затем в стране свершился кровавый переворот 1917-го, привычные устои рухнули. А с ними рухнул и беззаботный детский мир Гали. Тяжелые послереволюционные годы оставили печать на ее психике, впоследствии еще больше погрузив в самоотстраненность и молчаливое внутреннее созерцание (по свидетельствам биографов, «все, кто ее знал, в один голос твердят о ее немногословности, замкнутости, молчаливости»).

О том далеком периоде Н. Черепенникова в материале «Галина Уланова в русской и мировой культуре» сообщает:

«Вечерами свободные от работы в театре артисты шли в кинотеатры. То же самое делали и родители маленькой Гали. Часто ребенка не с кем было оставить, и девочку брали с собой. Да, это было тяжелейшее время: трамваи не работали, другого транспорта не было, и приходилось идти через весь город в любую погоду! И после столь изнурительного пути артисты танцевали так, что люди, по воспоминаниям Галины Сергеевны, “сидевшие в нетопленном зале, – рабочие, солдаты – улыбались, счастливые тем, что они видят красивый и легкий танец, полный радости, света и поэзии”. После концертов между сеансами, которые маленькая Галя смотрела с обратной стороны экрана, спящего ребенка отец нес на руках через весь город… Возвратившись домой, мама укладывала Галю спать, а сама занималась домашней работой: прислуживать им было некому. Фея Сирени (ее часто исполняла на сцене “Мариинки” Мария Федоровна) сама стирала и развешивала белье, штопала носки, шила… У маленькой Галины на всю жизнь останется уважение к подлинной и гармоничной духовности, которая не чурается любой работы.

Огромное влияние на Галю оказывало и благоговейное отношение к театру ее отца. Сергей Николаевич никогда не занимался с дочерью танцем, но его замечания, иногда сделанные мимоходом, ценились Галей “на вес золота”. За всю свою долгую службу в театре отец смотрел выступления своей дочери не иначе как из первой кулисы. И только после войны, когда, отдав балету всю жизнь, отец вышел на пенсию, он пошел смотреть свою дочь

из зала. В результате дочь услышала скромное поощрение: “В общем, ты ничего танцевала”. Потом Галина Сергеевна напишет в своих воспоминаниях, что она восприняла слова отца как высшую похвалу. “Надо было знать его, как я его знала, знать, что скрывается за его внешней суровостью и замкнутостью, как много любви скрыто в его сердце, чтобы понять мои чувства”. Думается, что Галина Сергеевна унаследовала характер отца, ведь все, кто ее знал, в один голос твердят о ее немногословности, замкнутости, молчаливости. Зато все, кипящее внутри в ее богатой натуре, выплескивалось на сцене, и появлялись незабвенные образы Жизели, Джульетты, Марии».

Рассказывая о том, как родители с дочкой на руках шли в кинотеатр, автор стыдливо умолчала, что же заставляло танцоров тащиться в любую погоду в неотапливаемое помещение и ублажать неулыбчивых рабочих и крестьян… Конечно же, главная причина – нужда и голод, гнавший людей на поиски любого заработка. Потому следующая цитата куда как более правдива.

Санкт-Петербург в дни революции 1917 года

«Ее отец и мать подрабатывали за пайку хлеба, танцуя в кинотеатрах перед сеансами. Через весь Петербург, пешком, в дождь и снег они, подхватив под руки маленькую дочку, тащились в холодные кинотеатры, где Мария Федоровна, стуча зубами от холода, стаскивала валенки и ныряла в атласные туфельки. “Они танцевали с огромным увлечением, – писала

Уланова в воспоминаниях, – танцевали так, что люди, сидевшие в нетопленом зале… улыбались, счастливые тем, что они видят красивый и лёгкий танец, полный радости, света и поэзии". Пока шёл сеанс, актёры отдыхали, отогреваясь в каморке киномеханика, и готовились к следующему выступлению, а Галя смотрела фильм, неизменно – с обратной стороны экрана, засыпая за этим "интересным" занятием. Ночью после работы отец через весь замёрзший город нёс девочку домой на руках»[4].

О том периоде «победившего большевизма» великая русская балерина Елизавета Гердт, чей опыт поможет раскрыться таланту Галины Улановой, говорила в разговоре с советским искусствоведом Виталием Вульфом:

– Думали, матросы побегают, покричат и перестанут, а вот что вышло. Никто никогда и не слышал фамилий этих большевиков у нас в театре. Откуда они взялись?..

«Советскую власть она не любила и никак не могла понять, как это в 1917 году все вдруг так обернулось», – писал о балерине В. Вульф.

Несмотря на то что девочка не мечтала о балете, самой судьбой было определено, чтобы Галина Уланова стала знаменитой балериной. В 9 лет она была принята в Петроградское хореографическое училище-интернат, где основными педагогами для нее стали её мать, Мария Романова, а затем, по прошествии шести лет, Агриппина Ваганова.

Шел 1919-й, по стране вдоль и поперек катилась Гражданская война… Главными отметинами того периода стали разруха, голод, страх и неопределенность. Так что в условиях Гражданской войны для девочки было большой удачей попасть в ряды учениц: эти дети были пусть на скромном, но довольствии. Домой девочку забирали только на выходные. Но, к частью, мама была рядом, ведь девочка училась в классе своей матери (и так шесть лет, изо дня в день). «Для Галины мать станет и первым учителем, и лучшим образцом в отношении своей профессии балерины. Она по праву станет для девочки самым большим авторитетом в балетном искусстве» (Н. Черепенникова). Последние три года, проведенные в интернате, Галина училась у легендарной балерины Агриппины Яковлевны Вагановой, чье имя впоследствии было присвоено этому учебному заведению.

Сама балерина впоследствии вспоминала:

– Мы занимались в огромных, нетопленых залах, и было так холодно, что первые движения нам разрешали делать в шерстяных рейтузах, иногда даже в валенках. Мама же сидела в легкой тунике, и только на ногах у нее были теплые гамаши,

которые она сбрасывала, чтобы показать нам то или иное движение. И сразу же после занятий с нами она по крытому коридору, соединявшему школу с репетиционным залом, переходила в артистический класс, где уже занималась сама своим ежедневным тренингом балерины.

И коль сведений о детстве Г. Улановой оставлено потомкам совсем немного, придется нам довериться перу Сизовой, не раз беседовавшей с Галиной Васильевной. Вряд ли подобный эпизод был выдуман автором, скорей всего этот момент вспомнила сама балерина, а писательница, если можно так сказать, облекла его в напечатанные слова.

«Школьная столовая! Сколько горьких разочарований было пережито в это трудное время за твоим торжественным столом!

Они начались с первой минуты, когда Галя вместе со своей соседкой заняла наконец место у прибора. Увы! На тарелочках из саксонского фарфора лежали только крошечные кусочки хлеба, посыпанные сверху сахарным песком. Галя заглянула в чашку: в ней был… просто кипяток! Тогда она решила сразу съесть свой кусочек хлеба. Но неожиданно её руку схватила другая детская рука, и синеглазая девочка быстро прошептала:

– Ш-што ты, ш-што ты! Его нужно разрезать на две половинки, и его сразу станет много, а сахар окажется в серединке и будет сладко… Вот так!

Она взяла свой кусочек, быстро разрезала его, быстро сложила две половинки и в одно мгновение съела.

– Ну вот! – закончила она, вздыхая. – Ещё можно эти кусочки жарить на печке, но сегодня нам нет места: старшие поджаривают… А я тебя знаю! – неожиданно заявляет девочка и смотрит пристально на Галю.

И этот внимательный синий взгляд, и косички каштановых волос вдруг с отчётливой яркостью вызвали в памяти Гали прошлые чудные дни, отделённые от её настоящего точно целым столетием: дни в Белых Стругах, озеро Щор, и скамейку под большой берёзой, и девочку в белоснежном платьице, не понимавшую всей прелести индейской жизни… Когда всё это было?!»

Педагог М. Ф. Романова со своими ученицами в ЛХУ, 1930-е гг.

Девочкой, описанной в этом эпизоде, оказалась Таня, с которой ее пытались подружить родители во время пребывания на даче и общество которой было проигнорировано Галей, желавшей дружить и играть с мальчишками. Зато в интернате Таня Вечеслова и Галя Уланова стали подругами.

Новая жизнь совсем не нравилась девочке, привыкшей к домашнему уюту, к ласковым рукам заботливой няни, к простым подаркам тети Лидии Петровны (однажды невесть откуда с четырьмя чемоданами появившейся в их доме). Ее тетя, между прочим, как и некоторые другие знакомые семьи Улановых, была запечатлена на фотографиях, которые так любила рассматривать юная Галина. И если в обыденной жизни Лидия Петровна ходила в черном длинном платье, то на фото она представала в короткой юбчонке. На голове танцовщицы были два скреплённых маленькой блестящей пряжкой перышка. Но что вызывало желание подражать, так это поза: Лидия Петровна, как любимая героиня сказок Андерсена (которые Галочка знала почти наизусть), стояла на одной ноге, протянув другую вбок. Ну совсем как каминная балерина, в которую был влюблен стойкий оловянный солдатик!

И вот теперь Гале самой предстояло научиться всем этим

позам и движениям, которые были предметом ее удивления, а то и восхищения.

За девочками в интернате присматривала немка Эмма Егоровна. По утрам она привычно поднимала учениц из кроватей. «Опять на озябшее голое тело набрасываются казённые халатики, и опять под страшными медными краниками ёжатся и покрываются гусиной кожей озябшие дети». Под присмотром строгой немки юные танцовщицы оставались несколько лет, так что когда пришло время освободиться от ее «ига», было решено устроить самый настоящий праздник.

«Возвращение школы с Юсуповской дачи в город к началу занятий было ознаменовано великим событием: средние классы вышли из-под надзора Эммы Егоровны! Они были теперь свободны от её власти – отныне и навек!

Освобождение от тяжёлых цепей рабства под властью Эммы Егоровны было отпраздновано ночным пиром на кроватях песочным печением, которое запивали самым настоящим лимонадом, разлитым в жестяные кружки из-под зубных щёток. И теперь, после этого пира, встречаясь с Эммой Егоровной в коридоре, ученицы старших классов, поздоровавшись, проходили дальше с самым независимым видом: да здравствует свобода!» (М. Сизова)

Среди тех, кто окружал юную балерину, была, к примеру, Александра Владимировна, которую девочки прозывали просто тётя Саша. О тете Саше известно только то, что она работала в лазарете «вместе с маленьким румяным доктором»; была «большая, седая, всегда весёлая»; от докторши всегда «исходило тепло и запах хорошего мыла». Она лечила Галю Уланову, когда та сильно простудилась.

Из тех, чье имя отложилось в памяти балерины, можно также назвать и Сергея Михайловича, учителя литературы: «Уроки литературы стали с первого же дня любимыми уроками всего класса. К ним готовились даже самые ленивые». Знакомя с произведениями классиков, зачитывая им страницы романов (к примеру, «Войны и мира» Л. Толстого), он учил своих учениц удивительному дару – «в чужой восторг переселяться», как сказал один поэт. А без постижения этого дара ни одна из девочек не смогла бы стать настоящей балериной, способной слиться с ролью, суметь передать все чувства через пластику танца.

А заветной пластике девочек учила не только Уланова-старшая, но и старый балетный педагог Юлия Николаевна Веровская. А позже – богиня отечественного балета Агриппина Ваганова.

Глава 4
Агриппина Ваганова: от ликвидации балета и «теафизтренажа» до «русского балета»

Имя Агриппины Вагановой издавна окружено легендами; она, знавшая о теле всё, требовала умного, рационального, но творческого отношения к танцу. Она блистала как балерина, но ее слава как педагога оказалась куда как устойчивей и долговечней. Среди прославленных учениц знаменитого педагога – Семенова, Уланова, Вечеслова, Дудинская, Балабина, Кириллова, Шелест, Кургапкина, Осипенко и др.

«Ваганова чуть ли не с первого взгляда могла распознать среди своих учениц будущие таланты. Главное для нее в ученицах было желание танцевать, стремление к упорной работе – такое, каким отличалась она сама.

Агриппина Ваганова в роли Эсмеральды.
Фото 1910 г.

У нее были свои любимицы – они бывают у каждого неравнодушного педагога. Однако им приходилось еще тяжелее, чем всем остальным: Ваганова не щадила их в стремлении воспитать истинные таланты. Она не только обучала девочек технике танца, но и воспитывала в них настоящий “театральный” характер – стойкий, упорный, работящий. Ваганова не была мягкой, не обращалась со своими ученицами, как с маленькими

детьми. К каждой она могла найти свой подход. Одну нужно было поощрить, на другую действовал суховатый, деловой тон, третью можно было пронять лишь насмешкой. На нее, правда, обижались – но ненадолго, чувствуя ее внутреннюю правоту. Несмотря на ее внешнюю жесткость, суховатость и насмешливость, Вагановой посвящены самые теплые страницы воспоминаний ее прославившихся подопечных»[5].

Агриппина Яковлевна Ваганова (1879–1951) – артистка балета Мариинского театра, балетмейстер и педагог, автор книги «Основы классического танца» (1934), ставшей основополагающей для русской балетной школы XX века. Народная артистка РСФСР (1934). Лауреат Сталинской премии первой степени (1946).

Родилась Агриппина 14 (26 июня) 1879 года в Санкт-Петербурге, в семье капельдинера Мариинского театра. Её отец – Акоп (Яков Тимофеевич) Ваганов – перебрался в Петербург из Астрахани, где со времён Ивана Грозного существовала армянская община; сам он был из персидских армян и капитала в Астрахани не нажил; служил унтер-офицером, а после отставки переехал в Петербург.

В 1888 году девочка была принята в Императорское театральное училище. В 1897 году окончила балетное отделение Петербургского театрального училища (ученица Е. О. Вазем, Х. П. Иогансона, П. А. Гердта) и была принята в труппу Мариинского театра. И через несколько лет получила статус солистки. Вагановой блестяще удавались отдельные сольные вариации. В 1910-е годы, незадолго до окончания карьеры, начала исполнять главные партии.

«Невыразительные» внешние и физические природные данные надолго затормозили карьеру танцовщицы – на протяжении многих лет она оставалась артисткой кордебалета. Со временем Ваганова научилась переключать внимание со своего невысокого роста, коренастой фигуры с крупной головой, тяжелыми мускулистыми ногами на свою технику. Наблюдая из рядов кордебалета за приезжими звездами, она училась: Агриппина Ваганова сумела овладеть секретами новейшей итальянской школы. Репетиции с лучшими педагогами, хранителями традиций русской и французской балетных школ – Х. П. Иогансоном, Н. Г. Легатом и О. И. Преображенской – смягчили прямолинейную жесткость итальянской манеры. Постепенно репертуар танцовщицы пополнялся небольшими ансамблевыми и сольными партиями, а затем – множеством вариаций в классических балетах, требовавших виртуозной техники танца на пальцах, сильного прыжка, резкой смены

танцевальных темпов[6].

От критиков Ваганова получила титул «царицы вариаций». До сих пор вариации в гран па балета «Дон Кихот», в па-де-труа теней в «Баядерке», в па-де-труа в «Пахите» и многие другие называют «вагановскими».

Как только юная танцовщица А. Ваганова поняла, что совершенное владение техникой хореографии раскрепощает тело и руки и танец приобретает выразительность, девушка начала обретать свой стиль и ее индивидуальная манера исполнения стала заметной зрителям и критикам. Кто-то из последних отметил «стальной носок» Вагановой, и вскоре этот термин закрепился за танцовщицей, знаменуя ее великолепный прыжок – сильный, высокий, почти мужской. Техника Вагановой стала почти безупречной.

В 1915 году, в день своего рождения, когда Вагановой исполнилось 36 лет, она получила приказ о своем увольнении на пенсию «за выслугою установленного срока». Окончательно покинув сцену в 1916 году, А. Я. Ваганова занялась преподаванием.

На уроке Агриппины Вагановой в балетной школе

На рубеже XIX–XX веков только зарождалась русская школа балета, вобравшая в себя техничность итальянской и изящество французской. Молодая русская школа балета еще не была закреплена в педагогической практике. Это и стало делом жизни Агриппины Яковлевны.

Сначала она преподавала в различных частных школах и

студиях, а затем, после революции, была приглашена на работу в Петроградское театральное училище. Известно, что в 1918 году Ваганова преподавала в школе Балтфлота (известна также как школа Волынского), которой руководил тогда балетный критик и горячий сторонник классического танца А. Л. Волынский. Три года спустя Агриппина Яковлевна перешла в Хореографическое училище. «Наконец в 1921 году ее мечта сбылась, и Ваганова была зачислена в штат балетного училища, где было холодно и голодно, в особенности по сравнению с благополучием частных школ, но энтузиазм педагогов и учеников, казалось, не давал им обращать внимание на то, что заниматься хореографией приходится в шерстяных платьях и кофтах, а вода, которой поливают пол класса перед занятиями, замерзает под ногами»[7]. Свой первый выпуск она подготовила в 1922 году; в числе первых выпускников были Нина Стуколкина, Ольга Мунгалова, Нина Млодзинская. В 1924-м выпустила класс, который начала учить в 1921-м.

С 1931 по 1937 год Ваганова – художественный руководитель балетной труппы ЛАТОБ имени С. М. Кирова.

Благодаря своему таланту педагога и ежедневной практике Ваганова разработала собственную педагогическую систему, «основанную на ясности и осмысленности техники, строгости постановки корпуса, позиций рук и ног».

«Система Вагановой» сыграла определяющую роль в развитии балетного искусства XX века. Среди её учениц – Наталья Камкова (1924), Марина Семёнова (1925), Ольга Иордан и Елена Ширипина (1926), Галина Уланова и Татьяна Вечеслова (1928), Татьяна Шмырова, Фея Балабина и Наталья Дудинская (1931), Галина Кириллова (1935), Алла Шелест (1937), Нонна Ястребова и Бюбюсара Бейшеналиева (1941), Нинель Петрова (1944), Ольга Моисеева, Людмила Сафронова и Нинель Кургапкина (1947), Алла Осипенко (1950), Ирина Колпакова (1951) и многие другие выдающиеся балерины XX века.

Ваганова постепенно отбирала характерные особенности русской танцевальной манеры. Все более ясным становилось желание разобраться в «науке танца». А ведь начинала она свою миссионерскую преподавательскую карьеру в годы, когда официально обсуждался вопрос о… ликвидации балета (!). Балет новая пролетарская власть считала искусством, классово чуждым пролетариату и крестьянству. Так что работа А. Я. Вагановой как педагога стала «утверждением жизнеспособности классического танца в то время, когда пресса называла балет тепличным искусством». Вместо утонченного балета власть предлагала

показывать спортивную гимнастику, «эксцентрический», «механический» и «акробатический» танец, а то и вовсе некий новопридуманный «теафизтренаж».

Классическое искусство могло кануть в Лету. И только благодаря энтузиазму таких, как Ваганова, балет в России не только выжил, но и стал «передовым» и «национальным», истинно русским.

Именно в стенах Ленинградского хореографического училища складывалась проверяемая практикой педагогическая система, ставшая затем известной всему миру как система А. Я. Вагановой.

«Результаты работы были замечены не сразу, хотя уже в 1923 году Ваганова выпустила отличных танцовщиц О. Мунгалову и Н. Млодзинскую, в 1924-м – Н. Камкову и Е. Тангиеву. Следующий, 1925, год вписан в историю советского балета как год невиданного триумфа Марины Семеновой и ее педагога. Современников поражали виртуозность семнадцатилетней танцовщицы. Семенову признали сложившейся балериной, но сущность ее таланта на первых порах была неправильно понята. В ней видели “цветок старинного искусства”, исключительное, но случайное явление, тогда как она была одной из первых закономерных удач новой советской хореографической школы.

На следующий год, в 1925, Ваганова выпустила Ольгу Иордан, потом Галину Уланову и Татьяну Вечеслову, затем Наталью Дудинскую и Фею Балабину… Критика отмечала глубоко индивидуальный характер дарования молодых балерин. И в то же время в танце Улановой находили “много семеновского… грацию, ту же исключительную пластичность и какую-то увлекающую скромность жеста”. Стало очевидно, что это черты формирующейся школы»[8].

Вспомним здесь племянницу Агриппины Вагановой – Марину Андреевну Померанцеву, которая как-то рассказывала:

– Уланова репетировала с Вагановой на улице Росси, в училище. Мы бегали смотреть репетиции Улановой. Она просто поливала пол – и это было красиво. Такая природа: что бы она ни делала, выходило красиво. Ваганова очень пристально следила за ее карьерой, ценила.

Система Агриппины Вагановой утверждалась театральной практикой в самые тяжелые для страны годы. И если в 20-е годы XX века важно было сохранить классическое наследие, то в 30-е главной задачей стало уже создание нового, современного репертуара. С 1931 по 1937 гг. Ваганова возглавляла балетный коллектив Академического театра оперы и балета. За это время

Вагановой были осуществлены новые редакции балетов «Лебединое озеро» (1933) и «Эсмеральда» (1935), созданы спектакли «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Утраченные иллюзии», «Партизанские дни». В этих новых постановках шлифовался исполнительский стиль танцовщиков. Основы этого стиля закладывала хореографическая школа, которую можно смело назвать вагановской.

Юные танцовщицы. Фото первой трети XX века

Одна из любимых учениц Агриппины Яковлевны, Наталья Дудинская, утверждала: «Не надо быть особым знатоком в области балета, чтобы заметить на спектаклях нашего театра у всех – от артисток кордебалета до ведущих балерин – нечто общее в манере исполнения. Единый стиль, единый почерк танца, проявляющийся ярче всего в гармоничной пластике и выразительности рук, в послушной гибкости и в то же время стальном апломбе корпуса, в благородной и естественной посадке головы – это и есть отличительные черты “школы Вагановой”». Стоит добавить, что Наталия Михайловна Дудинская (1912–2003) – советская балерина, педагог; народная артистка СССР (1957); Лауреат четырёх Сталинских премий второй степени (1941, 1947, 1949, 1951). Понятно, что Дудинская знаменитую методику обучения классическому танцу переняла у своего преподавателя – выдающейся Агриппины Яковлевны Вагановой. Забегая вперед, укажем, что имя Натальи Дудинской еще возникнет на страницах этой книги…

Ваганова стала первым в стране профессором хореографии.

Ее опыт был признан многими другими педагогами, а ее ученицы постепенно распространили ее методику по всей огромной стране. Выход в свет книги «Основы классического танца» сделал метод Вагановой достоянием всего мира – книга выдержала не менее семи изданий и была переведена практически на все европейские языки, став незаменимым пособием для педагогов. Художественный руководитель английского национального балета Нинетт де Валуа писала об учебнике Вагановой: «Мадам Ваганова написала труд, который должен попасть на книжную полку каждого артиста балета. Как выдающийся педагог и хранитель великой традиции, она создала исчерпывающий и простой учебник большой ценности. Ее взгляды освежающе просты и профессиональны: в книге есть настоящее чувство меры в отношении наболевшего вопроса о технических различиях традиционных школ. Какой урок заключается в ее обдуманном суждении, в ее объективном подходе! Жизнь, посвященная изучению балета, отданная ему, дала ей богатый запас знаний, подлинно проникновенное понимание потребностей ее учеников». Добавим, что Нинетт де Валуа (6 июня 1898 – 8 марта 2001) – артистка балета, хореограф и балетный педагог ирландского происхождения. Между прочим, в труппе этой дамы выросли все балетные кумиры Великобритании: Алисия Маркова, Марго Фонтейн, Роберт Хелманн. Прожившая долгих 103 года и ставшая одной из культовых фигур балетного искусства XX века, Нинетт де Валуа применяла на практике опыт нашей великой Вагановой.

Глава 5
Дебюты, или «Творчество не что иное, как соединение труда и воли»

Первой звездой, воспитанной Вагановой, была Марина Семенова, которую критики назвали «отшлифованным драгоценным бриллиантом», который Агриппина Яковлевна «заставила сверкать ярче солнца». Второй ее несомненной удачей стал 1928-й – год выпуска Галины Улановой и Татьяны Вечесловой. Как рассуждали потом критики, им было интересно анализировать, «как педагогическая система Вагановой могла развить индивидуальность двух этих танцовщиц, таких разных, хотя и занимающихся в одном классе, у одного педагога».

Любопытно, что, однажды установившись, эта связь между преподавателем и выпестованными ею звездами потом не прерывалась уже никогда. Известно, например, что, когда Семенова уехала работать в Большой театр, она продолжала приезжать в Ленинград, для того чтобы репетировать с Вагановой новые роли. Да и сама Агриппина Яковлевна старалась не пропускать ни одной премьеры своей ученицы, приезжая в Москву, чтоб побывать на спектаклях.

Марина Семенова в балете «Пламя Парижа»

Забегая далеко вперед, стоит сказать, что великий педагог успела применить свои таланты и навыки и в Большом театре. В 1943 году Ваганову вызвали из Перми, где она была в эвакуации, в Москву. В этот тяжелый, но насыщенный год ее жизни

произошло два события: Вагановой присвоили звание профессора хореографии и направили на работу в Большой театр. Она дала согласие на назначением с условием, что позже вернется в родное Ленинградское хореографическое училище. Пока же Агриппина Яковлевна с энтузиазмом принялась заниматься с молодыми столичными артистами. «Майя Плисецкая, еще только начинавшая в тот год свой творческий путь, писала, что она очень многим обязана Агриппине Яковлевне Вагановой, которая не только помогла ей усовершенствовать технику танца, но и научила ее трудиться, привила ей привычку к регулярным занятиям, помогла найти радость в ежедневной работе»[9]. Но главной задачей педагога было не только научить трудиться, а и раскрыть личность артиста, сформировать его собственный стиль. Отметим, что в Большом театре будет также работать и наша героиня Галина Уланова…

Год за годом Агриппина Яковлевна вырабатывала свою методику преподавания, вносила некоторые изменения в хореографические приемы, которые «вначале могли показаться неуместными строгим ревнителям академизма, однако впоследствии занимали достойное место в технике ведущих танцовщиков». Помня собственное обучение, когда она старалась из монотонных, вызывавших скуку движений составить некую вариацию, Ваганова вполне целенаправленно внесла элемент творчества в выполнение обыденных упражнений. Она старалась комбинировать различные упражнения так, чтобы девочки исполняли не механические движения, а маленькие хореографические отрывки со своим смыслом. Так осмысленность стала одним из основных принципов методики Агриппины Вагановой. И при этом педагог стремилась объяснить своим ученицам, как именно работают те или иные мышцы при движении и как рождается красота пластики…

Конечно же, Агриппина Яковлевна была убеждена, что сначала юная балерина должна предельно точно освоить основные приемы хореографии и выполнять эту каноническую классику четко, без запинки. А как только будет освоен этот фундамент – можно начинать работать, исходя из личных особенностей каждой ученицы. Но вот что точно объединяло всех учениц Вагановой, так это то, что все танцовщицы отличались «горделивой осанкой, уверенным прыжком и четкостью хореографических линий». Для преподавателя было наиважнейшим правильная постановка корпуса и спины. Так, лишь по одной осанке можно было узнать выпускницу Вагановой!

Но сколько труда было вложено каждой девочкой в эту самую

горделивую осанку! А если учесть время, в которое проходило становление таких невероятных звезд, как Семенова, Вечеслова, Уланова… Вот лишь небольшая цитата из книги Татьяны Кравченко «Галина Уланова», подтверждающая сей факт.

«Озеро Селигер было для Галины Улановой чем-то вроде сказочной “живой воды”, дающей силы и, главное, здоровье.

Потому что со здоровьем у нее всегда были проблемы.

Детство и юность, пришедшиеся на трудные и голодные годы, не прошли бесследно. Усиленные физические нагрузки в балетной школе заставляли юные растущие организмы работать на пределе, а для восстановления сил была только жидкая похлебка, кусочек селедки и хлеб с ложечкой сахара. Впоследствии девочки расплачивались за это больными желудками, малокровием, повышенной утомляемостью и прочими малоприятными хворями. Естественно, что и Галя Уланова, и Таня Вечеслова не избежали всех этих неприятностей. “Болезнь”, из-за которой врачи отправили Уланову в Ессентуки, была как раз “родом из детства”.

А желудок у нее болел всю жизнь, и всю жизнь ей нельзя было ни соленого, ни острого, ни жареного.

Дети своего времени, они никогда не носились со своими хворями – наоборот, чаще не обращали на них внимания. Болезни – особенно такие, как малокровие и утомляемость, – считались пережитками прошлого, а новое общество ценило здоровых и спортивных. “Мы были так воспитаны”, – потом Уланова часто, очень часто повторяла эти слова, пытаясь объяснить журналистам, почему она такая, а не иная, почему не делает того-то и того-то…»

Подруги с детства – балерины Галина Уланова и Татьяна Вечеслова в год выпуска из Ленинградского хореографического училища.

Фото 1928 г.

Школа Агриппины Яковлевны Вагановой способствовала

выявлению и развитию природных данных юной Гали Улановой. К счастью, девочка оказалась восприимчивой к принципам своего педагога, так что неудивительно, что она считалась одной из лучших в классе. Внутренне изящество юной танцовщицы отвергало всякую манерность!

«Ещё в балетной школе за уроки условной пантомимы Галя получала “кол”. Как только дело доходило до изучения старых приёмов пантомимы с её вычурной и манерной жестикуляцией, столь далёкой от жизни, у девочки буквально опускались руки, она чувствовала себя одеревеневшей и бессильной. Так она бессознательно протестовала против балетной фальши.

В семье Улановых решительно порицались искусственные улыбки, показные чувства, считалось, что жизнь и так слишком сложна, чтобы тратить силы на мелочи и истерические позы. Такая установка помогла девочке, рано попавшей в балетный мир, где красота часто мешается с красивостью, вдохновение – с фальшью и вычурностью, сохранить естественность»[10].

Выпускной спектакль 16 мая 1928 года оказался для Улановой дебютом. Легкая, трогательная выпускница танцевала Сильфиду – основную партию «Шопенианы», а в дивертисменте – партию феи Драже в адажио из балета «Щелкунчик». Как отметила Н. Черепенникова в материале «Галина Уланова в русской и мировой культуре», «первая “Шопениана” с Улановой открыла в ней не только многообещающую виртуозную танцовщицу лирического склада, но и художника с большой потенциальной индивидуальностью. Первый спектакль Улановой стал светлым провозвестником необыкновенного творческого пути гения». День 16 мая Галина Сергеевна будет отмечать всю жизнь как день *перерождения* девушки в балерину, словно бы выскальзывание бабочки из зажатой куколки. Это о ней Агриппина Ваганова писала: «Тонкая, хрупкая, неземное создание…». Словно в благодарность за раскрытие и оценку ее возможностей, Уланова еще долгих десять лет после окончания хореографического училища продолжала заниматься у своего прославленного педагога.

Дебют Галины Улановой в качестве профессиональной танцовщицы состоялся 21 октября 1928 года в «Спящей красавице» П. И. Чайковского; Уланова танцевала партию Флорины на сцене Ленинградского театра оперы и балета (ныне Мариинский), куда юная танцовщица была принята после окончания училища. Экзамен на балерину был выдержан с успехом. Следующей работой стала партия Авроры в том же

спектакле. Причем роль Авроры считается одной из самых трудных, потому-то ее исполнение свидетельствует об артистической зрелости танцовщицы. К сожалению многих, Аврора не вошла в постоянный репертуар Улановой, а осталась лишь прекрасным поэтическим эпизодом в ее творчестве.

В 1929 году Уланова выступила в роли Одетты – Одиллии в «Лебедином озере». Этот спектакль имел громадный успех, а выступление Улановой принесло ей настоящую известность. Критики тут же стали сравнивать восходящую звезду со звездой уже засиявшей – с Мариной Семеновой, тоже бывшей прежде ученицей Вагановой.

Интересно будет ознакомиться с тем, как переосмыслила спектакль, в котором танцевала юная Уланова, балетмейстер Агриппина Яковлевна Ваганова. Обратимся к рассказывающим об этом факте источникам, уточнив лишь, что образ Одетты раскрывала Улановой другой педагог – Е. П. Гердт, рассказ о которой пойдет дальше.

«Самостоятельной балетмейстерской работой для Вагановой стала постановка “Лебединого озера”. Теперь она могла внести в этот спектакль те изменения, которые казались ей необходимыми еще в те годы, когда она сама принимала участие в этом балете как танцовщица. Она не была единственным автором новой редакции балета, однако играла главную роль в ее создании. Основным мотивом создания новой хореографии этого балета, поставленного в свое время Петипа и Ивановым, было стремление Вагановой устранить давно отжившие элементы из этого балета, убрать непонятные условные жесты и пантомиму. “Моя задача, – объясняла Ваганова, – сохраняя лучшие части спектакля, отбросить условный жест, заменив его осмысленным танцем. Нам необходимо было избавиться от шаблонных пантомимических сцен и знаков, мало понятных и чуждых современному зрителю”.

Правда, в новой редакции первоначальный замысел “Лебединого озера” претерпел некоторые принципиальные изменения. Основным среди них было то, что теперь партию Одетты – Одиллии танцевали две балерины, создавая образы белого и черного лебедей. Таким образом, сказочная ситуация колдовского превращения переводилась в реалистическое русло, и Одиллия становилась реальной обольстительницей, а не воплощением сил зла.

Такими были первые постановки знаменитого балета «Лебединое озеро»

Однако в целом редакция Вагановой оказалась намного более уважительной и бережной по отношению к первоначальной художественной ткани балета, чем многие, последующие вслед за вагановской. Балет “Лебединое озеро” держался в репертуаре театра в течение десяти лет»[11].

Критики, переосмысливая танец Улановой в «Лебедином озере», отмечали ее «какую-то особую увлекающую скромность жеста». Все отмечали: юной балерине удалось углубить замечательный образ Лебедя, девушки-птицы, создать образ, проникнутый душевным благородством и высокой нравственной чистотой.

Несмотря на теплое, позитивное восприятие ее публикой и критиками, сама 19-летняя Галина Уланова была не удовлетворена, она желала достичь истинного совершенства. Балерина говорила:

– Жизнь балерины состоит наполовину из слова «должна», а на вторую половину – из слова «нельзя». Обещание самой себе выполнить то-то и то-то было моим принципом, основой всей моей жизни. Такое воспитание воли вошло в привычку и стало источником того, что называют моим успехом. То, что так таинственно называется вдохновением, творчеством, не что иное, как соединение труда и воли, результат большого

интеллектуального и физического напряжения, насыщенного любовью…

Глава 6
Балерина Чайковского: Одетта – Одиллия, Аврора, Маша

Лучше всего о танце Г. Улановой рассказал Борис Львов-Анохин в своей книге, посвященной великой балерине. Борис Александрович Львов-Анохин (1926–2000) – советский и российский театральный режиссёр, театровед, балетовед; Народный артист РСФСР (1987). С 1948 года он публиковал статьи о театре и балетном искусстве, он автор книг и более двухсот статей о русском балете. Был также ведущим первой на советском телевидении передачи о балете.

В предисловии к своей книге он признается, что множество раз ходил на спектакли с участием Галины Улановой, чтобы насладиться прекрасным танцем. Особо трогало режиссера и критика исполнение Галиной Васильевной роли девы-Лебедя.

«Уланову часто называют балериной Чайковского. И действительно, ее танец “созвучен” музыке великого композитора. Ей близки его замечательная мелодичность и глубокий психологизм. Недаром композитор Б. Асафьев, называя ее “великой артисткой русского балета”, писал, что она подняла искусство хореографии, “искусство пластической стройности человека на степень танца, как задушевной выразительности мелодии, мелодии правды, естественности и простоты, мелодии Чайковского”.

Чайковский принес в балет правду волнующих человеческих чувств, силу широких философских обобщений. Оставаясь в рамках традиционных для балета сказочных сюжетов, он в музыке своей выходит далеко за эти рамки. Когда Уланову называют балериной Чайковского, это в первую очередь означает то, что она, как, может быть, никто другой, сумела раскрыть психологическое содержание его музыки».

Танец, отданный ей в юности на переосмысление через жесты и движения, стал основой всей ее сценической жизни. Интересно, сколько раз выходила Уланова в образе Одетты-Одиллии на протяжении десятилетий, покоряя множество отечественных и зарубежных подмостков?

Много позже балерина признавалась:

«Первые годы мной владела только одна мысль: лишь бы дотанцевать и лишь бы все сделать, что задано, – так вот по-школьному сделать движения, которым нас учили. А когда

впервые делала на сцене фуэте, вообще все происходило как в тумане… Свое первое выступление в “Лебедином” я просто не помню: что было, как было, я это или не я…

Галина Уланова (Одетта) и Семен Каплан (Граф)

По поводу какой-то работы над образом… Никакого понятия я об этом не имела. Партию Одетты – Одиллии – порядок движений, танцевальный рисунок – показала мне Елизавета Павловна Гердт: известная балерина, дочь премьера Мариинского театра Павла Андреевича Гердта, она только что оставила сцену и стала преподавать. Я старалась лишь точно исполнить то, что показывала Елизавета Павловна. А Лопухов рассказывал мне о музыке Чайковского и о том, что это за образ – Одетта – Одиллия. Но доходили до меня его объяснения плохо. Поняла только, что Одетта – сказочное существо; девушка, превращенная в птицу, и что в ней – двойственность человека и лебедя. Но в голове не укладывалось: как же эдакое можно совместить и показать?! Позже, постепенно как-то думалось над этим…

Раз за разом что-то прибавлялось к уже сделанному, исправлялись какие-то вещи… Первое “Лебединое” танцевала с Михаилом Дудко – тогда уже ведущим артистом. Принца Зигфрида он танцевал не в первый раз и меня очень поддержал в прямом (как партнер в поддержках) и переносном смысле».

С годами, как известно, менялось и отношение балерины в этому образу, а вместе с этим менялось и исполнение, становясь все более зрелым и более… совершенным – как того искренне желала сама исполнительница. И помогла ей в этом, как признала Уланова, ее старшая коллега Елизавета Гердт, в репертуаре которой значились роли: фея Золота, принцесса Флорина, («Спящая красавица» П. И. Чайковского, хореография М. Петипа), Сильфида («Шопениана» на музыку Ф. Шопена, хореография М. М. Фокина), Аврора («Спящая красавица» П. И. Чайковского, хореография М. Петипа), фея Драже (Щелкунчик», хореография Льва Иванова) и многие другие, среди которых, конечно же, Одетта и Одиллия («Лебединое озеро»).

Елизавета Павловна Гердт (1891–1975) – русская балерина и балетный педагог, один из ведущих педагогов женского классического танца России XX века. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1951). Дочь танцовщика Павла Гердта, супруга Самуила Андрианова.

Справочники сообщают[12] нам, что родилась Елизавета в семье артистов балета Мариинского театра П. А. Гердта и А. В. Шапошниковой. У знаменитого танцовщика Павла Гердта учились Карсавина, Ваганова, Фокин, Сергей Легат, Кякшт, а его любимой ученицей была Анна Павлова. Павел Андреевич Гердт в течение пятидесяти лет был премьером прославленной труппы Императорского Мариинского балета: первый принц Зигфрид в «Лебедином озере», первый принц Дезире в «Спящей красавице».

Талантливая дочь пошла по пути прославленного отца.

Образование Елизавета получила в Петербургском театральном училище. Выпускалась по классу Михаила Фокина, после чего в 1908 году была принята в балетную труппу Мариинского театра. В 1917 году параллельно с танцевальной карьерой также начала преподавать.

Строгое благородное искусство балерины сформировалось в традициях классической школы Христиана Иогансона, Мариуса Петипа и её отца, Павла Гердта. После исполнения партий феи Сирени («Спящая красавица»), Зари («Коппелия») и Изабеллы («Испытание Дамиса») в 1919 году Гердт получила звание балерины. Пик её сольных выступлений приходится на 20-е годы, когда она активно участвовала в возобновлении на советской сцене лучших дореволюционных спектаклей Мариинского театра. Как балерина, воспитанная в академических традициях классического танца, она обеспечила преемственность традиций русского балета в революционную эпоху. Как писала Советская энциклопедия балета, «пластичный, выдержанный в мягких тонах, совершенный по форме танец Елизаветы Гердт стал в 20-е годы эталоном академической балетной культуры».

После 20 лет выступлений, в 1928 году, Елизавета Павловна оставила сцену и посвятила себя педагогике. Вела класс усовершенствования балерин в родном театре, в 1927–1934 годах параллельно преподавала в Ленинградском хореографическом училище, в 1930–1932 годах также была его художественным руководителем. В 1934 году переехала в Москву, где с 1935 года начала преподавать в Московском хореографическом училище. В 1936–1937 годах была его художественным руководителем. Работу в училище совмещала с преподаванием в балетной труппе Большого театра. Во время войны, в 1942–1945 годах, была в эвакуации; в 1945 году вернулась в Москву, с 1960 года преподавала только в театре.

Елизавета Павловна Гердт танцует партию Зимы.
Балет «Времена года»

Галина Уланова умела ценить тех, кто помогал раскрытию ее таланта. Она не раз говорила слова признательности своим педагогам: своей матери М. Ф. Романовой, А. Я. Вагановой,

Е. П. Гердт. Странное дело, но сама Уланова вовсе не числилась в числе учеников Елизаветы Павловны, даже среди тех, кто занимался у педагога в классе усовершенствования. А среди ее учеников – самые что ни на есть блистательные имена: Екатерина Максимова, Алла Шелест, Суламифь Мессерер, Ирина Тихомирнова, Марианна Боголюбская, Майя Плисецкая, Раиса Стручкова, Мира Редина, Виолетта Бовт, Екатерина Максимова, Жужа Кун, Елена и Ксения Рябинкины.

Но можно бы еще рассказать несколько эпизодов из биографии Гердт, которые дадут возможность лучше понять мир балета и в то же время увидеть рядом с этим человеком нашу героиню – Галину Васильевну Уланову.

Не секрет, что в театрально-балетном мире, как, в прочем, везде в мире искусства, существуют коварные интриги. Педагогу Гердт приходилось не один раз сталкиваться с неверностью учениц. Первой, кто ее предал, была Майя Плисецкая, в которую она вложила всю душу и которая, исполненная некой обиды, признала в своей книге «Я, Майя Плисецкая», что единственным настоящим преподавателем в ее жизни была Ваганова и что несколько месяцев занятий с Вагановой дали ей гораздо больше, чем долгие годы работы с Гердт. Все, кто знал Майю Михайловну, признавали, что это кощунственная ложь. Однако и другая любимая ученица – Екатерина Максимова – оказалась предательницей. «Было больно читать, когда Екатерину Максимову называли ученицей Улановой: Максимова занималась у Елизаветы Павловны тоже с первого класса до выпуска, а потом, уже работая в театре, приходила заниматься в ее класс в течение нескольких лет. Гердт очень любила балерину, радовалась ее успехам, и ей было нелегко узнать, что Максимова перешла в репетиционный класс Улановой. С тех пор Максимову стали называть ученицей великой балерины. Правда, впоследствии Екатерина Максимова никогда не забывала о Елизавете Павловне, а после ее смерти подчеркивала, что она – ученица Гердт, но это уже было, когда Гердт не было в живых». А ведь знаток балета Федор Лопухов писал о ней: «Благодаря хорошему вкусу и образованию она понимала, что делает, и разбиралась в происходящем лучше других… Меня подкупало, кроме всего, в Гердт ее брезгливое отношение ко всякого рода интригам, которых всегда много в театре. Для Елизаветы Павловны этой сферы закулисной жизни словно и не существовало. Искусство явилось для нее высшей формой человеческой деятельности, требовавшей служения, преклонения».

Искусствовед Виталий Вульф, лично знавший Елизавету Павловну Гердт, вспоминал такие подробности взаимоотношений

двух балерин:

«В самые последние годы ее жизни к ней стала почти ежедневно приезжать Уланова, Елизавета Павловна захотела ее видеть, к тому времени она была уже очень больна. Их связывали своеобразные отношения. В ленинградский период Уланова репетировала с ней “Лебединое озеро”, потом личные обстоятельства их развели, но они продолжали следить за творческой жизнью друг друга и не теряли взаимного уважения».

Или вот еще такой эпизод.

«Помню ее 80-летний юбилей за кулисами Большого театра. Он проходил в огромном репетиционном зале. Она сидела на небольшом возвышении. Толпились прославленные примадонны многих балетных сцен, входили и выходили балерины в пачках, костюмерши, парикмахерши, удостоенные наград балетмейстеры и просто личные друзья, произносились речи – истинно взволнованные, исполненные почтительной нежности и неподдельного почтения, подносились подарки, танцовщицы по-балетному грациозно преклоняли колена или отвешивали поклоны. В углу, стараясь быть незаметной, стояла Уланова».

И в этом точно переданном «стараясь быть незаметной» – истинная Уланова! В этом вся суть ее как человека, превращавшегося вдруг в притягательную звезду, едва только балерина начинала свою партию на сцене…

Возвращаясь к одной из главных ролей нашей героини, обратимся к мнению уже упоминаемого прежде Б. Львова-Анохина. Вот как пишет автор, предельно честно и предельно осторожно разбирая творчество Улановой:

«В юности Уланова танцевала партию Одетты, пленяя природной лиричностью, красотой линий, но еще далеко не во всем постигая глубину музыки.

В экспериментальной постановке Вагановой (Ленинградский театр оперы и балета имени Кирова, 1933 г.) Уланова танцевала Лебедя, роль Одиллии исполняла другая балерина.

Концепция этого спектакля была весьма спорной – образ Лебедя трактовался как создание воображения романтически настроенного принца, как бесплотная мечта экзальтированного юноши.

“Лебединое озеро” из сказки превращалось в “гофмановски” странную психологическую новеллу на тему о крахе романтических иллюзий. Это во многом запутывало и смещало столь ясную музыкально-философскую концепцию Чайковского, несмотря на то что в самой атмосфере спектакля было очарование, идущее от чуткого постижения стиля и характера

музыки. Оно было в декорациях В. Дмитриева, в том, что на сцене царила осень, “унылая пора, очей очарованье”, в том, что все происходящее окутывала особая грустная дымка, словно легкий туман, поднимающийся над серебристой гладью озера.

В самом хореографическом тексте партии Лебедя было много интересных находок, идущих от нового, вдумчивого прочтения музыки. Вместо устаревшего условного пантомимического эпизода рассказа Одетты Ваганова создала замечательную танцевальную сцену охоты на Лебедя. Выразителен был скорбно-порывистый танец раненого Лебедя в последнем акте».

Елизавета Павловна Гердт

Интересно здесь то, что юная балерина сама предложила решение, раскрывающее образ исполняемой ею героини; «помогающее углубить трагизм содержания». Позже Уланова делилась этим моментом:

– В беседах с постановщиком балета у меня родилась мысль изменить картину смерти Лебедя. Выстрел, стремительное появление смертельно раненного Лебедя явились очень удобной

отправной точкой для эмоционального танца. Птица бьется в предсмертной агонии. Это определяет мои танцевальные движения и помогает углубить трагизм момента.

Ее инициатива, как полагают критики, исходила от глубокого понимания музыки Чайковского, наполненной высокой трагедийностью. Рассказывая о своей работе над ролью Одетты в «Лебедином озере», актриса писала: «…Для меня уже стали намечаться в этой музыке какие-то определенные моменты, которые послужили в дальнейшем отправной точкой в моей работе над образом… Музыка балета Чайковского… определяла все мое сценическое поведение» (см. сборник «Чайковский и театр», М., «Искусство», 1940). И так в ее творческой жизни будет всегда: только постигая музыку, можно будет постичь образ.

Завершая рассказ о нашей Одиллии, дадим еще раз слово Виталию Вульфу. Обратимся к его статье «Мона Лиза русского балета» («Российская газета», 14.01.2010):

«Окончив хореографическое училище, Уланова пришла в Кировский театр. Только один человек тогда сразу догадался, что ей предстоит занять очень высокое место в истории русского балета. Это был балетмейстер Федор Лопухов. По его настоянию она начала разучивать партию Одетты – Одиллии в “Лебедином озере”. К тому времени она ушла из класса Вагановой и занималась у Елизаветы Павловны Гердт. Гердт вместе с Еленой Люком и прославленной Ольгой Спесивцевой была примой Мариинского балета в начале 1920-х годов. Гердт сделала с Улановой партию Лебедя. Когда сегодня смотришь старые пленки, то видишь, в чем отличие ее Лебедя от всех, кто танцевал после нее. Она была лаконична, ее движения были содержательны. Это был не танец – это был рассказ о душевном состоянии. Она была Одеттой, в глазах которой таилось что-то возвышенное, неземное. Ее коварная Одиллия была наглухо закрыта».

Как пророчески прозвучали слова, сказанные в 1929 году известным тогда критиком И. И. Соллертинским: «Уланова выступила в “Лебедином озере” с большим и заслуженным успехом. Прекрасная техника, неподдельный драматизм танца, лиричность хорошего вкуса и органическая музыкальность – вот основные черты крупного дарования этой юной артистки, лишь несколько месяцев назад покинувшей школу. И вовсе не беда, что естественное волнение дебютантки порой вынуждало ее “смазывать” иные выигрышные места… Все дело в том, что при выдающейся технике Уланова владеет секретом настоящего танцевального артистизма… В танце Улановой как-то сохранились и эмоциональность, и внутренний драматизм, хотя и

более лирического, строгого, почти аскетического типа…

Г. Уланова – Одетта в балете П. И. Чайковского «Лебединое озеро»

Помимо хореографических трудностей партия Одетты – Одиллии является камнем преткновения и с драматической стороны. Два сценических ее облика: лирический – зачарованного

лебедя – и “инфернальный” – принцессы-чертовки – требуют от артистки полной трансформации внешней и переключения внутреннего. Это крайне сложно для молодой танцовщицы, вышедшей из школы, слабым местом которой до последнего времени было именно отсутствие обучения драме. Поэтому второй облик остался лишь эскизно намеченным. Так было в свое время с дебютом Семеновой, так и повторилось с Улановой.

Одно несомненно: в лице Улановой мы имеем дело с весьма серьезным, быть может даже первоклассным хореографическим дарованием. Развернуть это дарование при современной ситуации балетного искусства возможно лишь при следующих условиях: усовершенствование чисто драматической стороны обработки партий… творческое участие в экспериментальной работе по созданию нового танцевального языка. Будем надеяться, что Уланова изберет именно этот творческий путь» (см. статью Соллертинского «Уланова в “Лебедином озере”»).

Как мы помним, следующей партией Улановой была также «музыкальная героиня» Чайковского – Аврора в «Спящей красавице». «Образ Авроры, раньше бывший только именем роли, теперь облекался в её сознании живой плотью и кровью, полной огня и веселья, – рассказывает нам Сизова. – Аврора точно выплывала из тумана; она сливалась с существом и с сердцем самой Гали. И вот это уже не только Галя Уланова, это ещё и Аврора. И сейчас, вот сейчас, когда в скрипках уже слышится где-то тема её танца, она, Галя Уланова, превратится в шестнадцатилетнюю принцессу, полную радости и веселья, потому что сегодня день её рождения и на этот праздник съехались гости и женихи со всей страны, и с тем, который лучше всех, она будет сейчас танцевать. Радость переполняет сердце юной Авроры (и Гали) до того рокового мгновения, когда веретено укололо ей палец и она заснула на сто лет. Так Аврора стала точно частью её существа».

«Ее Аврора выбегала в первом акте не блистать, – воодушевленно добавляет нам Львов-Анохин, – не поражать виртуозностью танцев, а дышать утренней прохладой сада, жмуриться от яркого солнца, любоваться весенним цветением. Уланова в этом балете была полна ощущением безоблачного счастья и непосредственности. Ее Аврора действительно становилась воплощением утренней свежести и света».

Неимоверно сложной была и партия Маши в балетной феерии «Щелкунчик», особенно знаменитое адажио. Театралы уверяют, что балерина любила танцевать последнее адажио в постановке В. Вайнонена. Оно было основано на трудных

поддержках, изящно поставленных движениях, продуманных, словно вылепленных, позах, и при этом исполнение шло одновременно с пятью танцорами. Размах и смелость хореографического решения идеально соответствовали характеру музыки. Неудивительно, ведь партитура «Щелкунчика» вошла в музыкальную культуру как одна из самых драгоценных страниц наследия великого русского композитора П. И. Чайковского. В этом блистательном балете объединились лучшие черты его музыкальной драматургии и его зрелого симфонического искусства, сразу же определив произведение в разряд мировой классики. Хотя справедливости ради вспомним, что после первых знакомств публики с музыкой Чайковского к этому произведению критиками были высказаны не только лестные мнения. К примеру, среди прочих попадались и такие: «“Щелкунчик”… кроме скуки, ничего не доставил»; «…музыка его далеко не то, что требуется для балета» («Петербургская газета»). Однако восторженных отзывов было гораздо больше!

Двухактный балет «Щелкунчик» был заказан Чайковскому дирекцией Императорских театров в начале 1891 года. Уже 25 февраля Петр Ильич сообщает в одном из писем, что работает над балетом «изо всей мочи», так как получил от Петипа подробную программу «Щелкунчика». Балет рождался на одном дыхании: в январе-феврале 1892 года балет был полностью готов и инструментован.

Сцена из балета «Щелкунчик»

Либретто «Щелкунчика» было сочинено М. Петипа по известной сказке Э. Т. Гофмана «Щелкунчик и мышиный царь». Либретто распадается на две обособленные, разные по стилю части. Первое действие – детские сцены в доме Зильбергауза, они связаны с миром сказок Гофмана. Второе действие – «царство сластей», «разросшийся до грандиозных размеров финальный праздничный дивертисмент», где присутствует видимость роскошной зрелищности старых балетов. При этом удивительная составляющая второй части – пестрая галерея характерных танцев, в которых проявилось гениальное воображение и блестящее мастерство Чайковского. Притом что каждая из миниатюр этой сюиты – новая находка в области инструментовки. Конечно, все мы помним, что среди разнообразных дивертисментных миниатюр второго действия балета своей изысканной неповторимостью выделяются «Вальс цветов» и «Pas de deux». Многие критики со знанием дела уверяли, что «только богатство и образная содержательность музыки Чайковского позволяют забыть о зрелищных излишествах этого действия».

Музыка «Щелкунчика» впервые прозвучала 7 марта 1892 года в одном из Петербургских симфонических концертов Русского музыкального общества (РМО). Публика пришла в восторг: из шести номеров сюиты пять было повторено по единодушному требованию присутствующих. С успехом прошла и театральная премьера балета, состоявшаяся 6 декабря 1892 года в Петербурге на сцене Мариинского театра. После премьеры композитор писал брату: «Милый Толя, опера и балет имели вчера большой успех. Особенно опера всем очень понравилась… Постановка того и другого великолепна, а в балете даже слишком великолепна – глаза устают от этой роскоши».

«По своему общему идейному смыслу “Щелкунчик” Чайковского имеет много общего с другими его балетами: здесь тот же основной мотив преодоления “злых чар” победоносной силой любви и человечности. Недоброе, враждебное человеку олицетворено в образах таинственного фокусника Дроссельмейера, совы на часах и мышиного царства. Им противопоставлен мир детской души – еще робкой, пугливой, но именно потому особенно трогательной в своей сердечности и инстинктивном стремлении к добру. Нежная преданность Клары побеждает колдовство Дроссельмейера, освобождает из плена прекрасного юношу Щелкунчика, утверждает свет и радость», – подчеркивает Инна Астахова.

Разъясним, что главная героиня, девочка-принцесса, в разных постановках носит имя Клара, Марианна, Мари, Маша. «И в

Маше, – пишет автор Львов-Анохин, – Уланова не становилась абстрактно танцующей балериной, сохраняя на весь балет ощущение детскости, детского восприятия жизни и всех ее чудес. Она как бы уничтожала разрыв между образом Маши-девочки и Маши-принцессы, объединяя их в единой теме благодарно-восхищенного, радостного отношения к окружающему миру, к людям, к сказочным чудесам.

Маша Улановой привлекала своим детски серьезным отношением ко всему, что происходило в балете. Она была полна счастьем, которое может испытать ребенок, увидев, что все слышанные им сказки вдруг стали реальностью, явью.

В “Спящей красавице” и “Щелкунчике” искусство Улановой звучало особенно светло, жизнерадостно, молодо. В ней было спокойное обаяние полноты жизненных сил, душевной ясности.

Уланова никогда не может быть на сцене внутренне пассивной, и она находила действенную тему Авроры в ее активном восприятии мира, интенсивном впитывании всех жизненных впечатлений.

Действенный лейтмотив Маши актриса искала в героическом порыве робкой девочки, смело защищающей полюбившегося ей Щелкунчика».

Самым ценным, на мой взгляд, стал вывод Б. А. Львова-Анохина, делавшего свои заметки под непосредственным впечатлением от спектаклей Улановой, о том, что «и Аврора, и Маша у Улановой были очень русские, в них угадывались русские девичьи черты – простота, скромность». Подобное замечание как нельзя кстати подходит нашей героине.

Г. Уланова – Маша в балете «Щелкунчик»

Глава 7
«Самое комфортное для меня состояние – одиночество»

Великая русская поэтесса Анна Ахматова однажды сказала: «У каждой великой балерины было какое-то выдающееся качество, какой-то “дар природы”: у одной редкая красота, у другой изумительные ноги, у третьей царственная осанка, у четвёртой сверхъестественная неутомимость и сила. У Улановой не было ничего этого, она была скромной и незаметной Золушкой среди них, но как Золушка победила всех своих сестёр, так и она поднялась на особую, недоступную остальным красоту».

Карьера Улановой не была безоблачной и стремительной, балерина не сразу стала великой и неповторимой. В преодолении «барьеров» на пути к славе ей долго мешали закрытость, скованность и внутренняя зажатость. Подруга Галины, Татьяна Вечеслова, вспоминала, что на репетициях молодая актриса долго не могла преодолеть смущения, чтобы спокойно смотреть в глаза партнеру. Сама балерина тоже признавалась:

– На спектакле было легче. Там я не видела зрительного зала, глаз зрителей, а на сцене мои партнёры, оставаясь самими собой, приобретали ещё и какие-то другие черты.

У Галины на протяжении всей ее жизни не было какого-либо хобби, иных, не совпадающих с профессией занятий. Она признавалась:

– Раньше в Петербурге ходили конки. На лошадей одевали шоры, чтобы ничто их не отвлекало. Вот в таких «шорах» я и проходила почти всю свою жизнь. Чтобы ничто не мешало работать, думать о своей профессии. Самое комфортное для меня состояние – одиночество. Обычно я не подхожу ни к кому. Если подходят ко мне, начинают говорить о театре.

Из-за этой душевной скованности первые выступления Улановой, несмотря на ее талант и особую пластику, казались холодновато-статичными. По словам биографов, «может быть, она так и осталась бы строгой, правильной танцовщицей, если бы не проснулись в ней скрытые духовные силы. Только когда в молодой актрисе созрела творческая мысль, когда неустанный труд дал ей покой и уверенность, начался процесс её стремительного художественного роста, сделавший её той легендарной Улановой, которую мы знаем.

Она до конца использовала и развила свои природные

возможности. Вся её деятельность – пример гармонического сочетания вдохновения с рациональным началом, гениальных озарений и “чёрного” труда. Говоря об Улановой, необходимо говорить о “рацио”, об интеллекте балерины. Возможно, она была первой “интеллектуальной” танцовщицей балета. Непривычное сочетание этих слов и есть Уланова»[13].

В первые годы профессионального становления Галина Сергеевна знакомится с удивительными людьми, оказавшими влияние на ее творчество и ее мировоззрение. Став постоянной гостьей в доме Терновых, о чем читателям сообщает биограф Улановой писательница Сизова, юная балерина знакомится с завсегдатаями этой удивительной пары – артистами всех областей искусства: актёрами, композиторами, художниками. В первое время привычный Гале страх, идущий от неуверенности в себе и скованности, удерживал её от разговоров с этими людьми. Но вскоре она привыкла и к новым людям, и к интересным разговорам, так что волей-неволей стала поддерживать общую беседу.

Рисунки из книги М. Сизовой «История одной девочки»

О своих старых знакомых Галина Сергеевна сама рассказывала Сизовой, и та пересказывает миллионам своих читательниц:

«Актриса Тернова и её муж были людьми совершенно разных специальностей: его научные работы никак и нигде не соприкасались с репертуаром драматической актрисы. Но никогда ещё не встречала Галя другого дома, где искусство было бы такой насущной потребностью, как в этой семье. Здесь её приняли тепло и радостно. И с первого дня своего появления в этом доме Галя поняла, что здесь она найдёт то, чего так безнадёжно искала. Постепенно, изо дня в день, прибегая в этот дом и ведя долгие разговоры то с его хозяйкой, то с хозяином, Галя поняла, что требования её к своему искусству были законны, а желания неизбежны в творческом развитии каждого настоящего художника».

Казалось бы, об этих людях – семье Терновых, – оказавших влияние на Уланову, ничего не известно. По воспоминаниям балерины, когда они были на отдыхе на озере Селигер, муж актрисы, ученый Николай Сергеевич Тернов, во время прогулок на лодке поучал ее:

– Вы, Галенька, прислушивайтесь больше к своему внутреннему голосу и этому голосу верьте. И, если он скажет вам, что вы делаете что-то не совсем хорошо, ищите нового в своей работе, невзирая на похвалы. Но, если он говорит вам, что вы на правильном пути, не слушайте никого и идите по этому пути до конца. Художник имеет право верить самому себе. А главное, берите каждую новую роль как живой образ и наполняйте её настоящими чувствами. Этот образ должен быть для вас всегда новым и только вашим, улановским, свойственным только вам и только вашей актёрской личности…

Екатерина Ивановна, супруга ученого, тоже поддерживала подобные рассуждения, приводя в пример свою актерскую работу, ненавязчиво обучая ее приемам перевоплощения на сцене, вживания в роль:

– Чтобы овладеть ролью, надо почувствовать образ, как чувствуешь собственную жизнь.

И действительно: со сменой роли меняются костюм, причёска и грим, но зачастую не меняется манера исполнения и настрой, а значит, все партии исполняются статично, пусть даже и блестяще с точки зрения техники. Вот ведь задача: вместе со сменой внешней части сценического образа научиться меняться и

внутренне! И балерина блестяще справилась с этой трудной задачей. Можно сказать, что благодаря в том числе и супругам Терновым Уланова научилась подстраивать «внутренний характер» под каждый танец, каждый образ. Что, в общем-то, в итоге и определило ее в условный пантеон богинь мирового балета.

Не станем анализировать, по каким причинам супруги Терновы опекали молоденькую балерину, вводя ее в элитное советское общество. Возможно, в этой дружбе были не только мотивы симпатии к талантливой девушке. Как признавалась Галина Сергеевна, часто после спектаклей они втроем пешком отправлялись ужинать к Терновым, у которых «в эти часы сходились обычно наиболее близкие друзья». Недолгие прогулки также были наполнены поучающими моментами. К примеру, балерина вспоминала диалоги, когда ей внушали:

– В отличие от других мастеров вашего искусства, хотя у нас были и есть замечательные, первоклассные балерины, вы можете давать образы, полные радости, и трогательные, полные глубокого лиризма. (Екатерина Ивановна)

– Но это ещё не всё, что вы можете. Я с полной уверенностью говорю вам, что вы сможете передать и глубокий трагизм и что в вашей палитре имеются краски шекспировских трагедий. (Николай Сергеевич)

Познакомившись с разномастными творцами гостеприимного дома Терновых, Галина со временем ощутила и себя полноценной художественной личностью, достойной стать частью творческого круга.

Загадку семьи Терновых нам объясняет Львов-Анохин, который пишет:

«Уланова стремилась к общению с драматическими актерами. Очень много дала ей дружба с умной и опытной актрисой Е. И. Тиме.

“Как часто после спектакля прямо из театра я уходила к Тиме, где всегда собиралось много народу, остроумного, жизнелюбивого, вечно спорящего об искусстве. Его любили глубоко и по-настоящему, без позы и аффектации – так, как только могут любить люди, для которых искусство не забава, а дело всей жизни. Здесь всегда было шумно и оживленно. Здесь всегда было много артистов, художников, поэтов и никогда не появлялось и тени отвратительного тона богемы, которую лишь безнадежная пошлость и каботинство могут отождествлять с искусством. Атмосфера духовного артистизма, интеллигентности и чистоты всегда царила в этом приветливом доме.

В нем я узнала Корчагину-Александровскую и Студенцова;

Юрьева и Толстого; Певцова, Горин-Горяинова и Вивьена… В нем меня, не уча, не менторствуя, научили понимать прелесть и смысл драматического театра, и, хотя тут не было длинных разговоров о Станиславском и его системе, я поняла важность игры естественной и яркой, без которой театр перестает быть театром.

Мне часто говорили: обязательно посмотри такой-то спектакль. И я послушно это делала, зная наперед, что, когда меня потом заставят объяснять, что и почему мне понравилось или не понравилось, я извлеку из этого разговора для себя, для своего искусства бесценную пользу.

Елизавета Ивановна Тиме

Елизавета Ивановна страстно любила балет. И не было для меня минут дороже, чем те, в которые она всегда необычайно бережно и критично, ничего своего мне не навязывая, разбирала по косточкам мое последнее выступление – мои промахи и удачи".

Их частые беседы не были уроками сценического мастерства, но они заставляли упорно думать о том, как сделать танец

выражением волнующей жизненной правды».

И так мы понимаем, что фамилия Терновы придумана «описательницей» детского периода Гали Улановой Магдалиной Сизовой специально для книги «История одной девочки». Однако отношения членов семьи Терновых и балерины, их наставничество описаны верно. Известно, что в петербургском периоде жизни родители Улановой даже ревновали дочь к Тиме, настолько часто она пропадала в доме своих новых друзей.

Отдадим должное этим замечательным людям.

Елизавета Ивановна Тиме (1884–1968) – русская драматическая актриса, театральный педагог, профессор, Народная артистка РСФСР (1957). Родилась в семье профессора Петербургского института корпуса горных инженеров Ивана Августовича Тиме. В 1904 году окончила Высшие женские Бестужевские курсы. В 1906 году – Петербургскую консерваторию по классу пения, в 1908 году – Петербургское театральное училище. С 1908 года – актриса Александринского театра, играла драматические, трагические и комедийные роли. Хорошо поставленный голос позволял ей исполнять партии в опере и оперетте. В 1909 году в Мариинском театре исполнила роль Клеопатры в балете «Египетские ночи» в постановке Михаила Фокина.

Известна также как исполнительница художественного слова. Преподавала в Школе сценических искусств А. Петровского, в Институте живого слова. Затем более 30 лет – в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кино, с 1951 года – профессор. Похоронена в Санкт-Петербурге на Литераторских мостках Волкова кладбища.

В 1908 году вышла замуж за Н. Н. Качалова. Детей в семье не было. Их брак был долгим и счастливым.

Николай Николаевич Качалов (20 июня 1883, Дрезден – 19 июня 1961, Ленинград) – химик-технолог, специалист в области оптического стекла, один из первых российских разработчиков технологии его варки и основатель теории его холодной обработки (шлифовки и полировки), организатор науки и производства, организатор художественного стеклоделия. Лауреат Сталинской премии второй степени (1947), член-корреспондент АН СССР (1933).

Учёный происходил из старинного русского дворянского рода Качаловых. Отец – Николай Николаевич Качалов – действительный статский советник, был губернатором Архангельской губернии (1905–1907). Дед – Николай Александрович Качалов – тайный советник, директор Департамента таможенных сборов Министерства финансов, также

был архангельским губернатором (1869–1870). Мать – Ольга Львовна, урождённая Блок, приходилась родной сестрой профессору А. Л. Блоку, отцу поэта Александра Блока.

Дружил с певцом Леонидом Собиновым, скульптором Верой Мухиной, артистом В. Качаловым, наркомом просвещения А. Луначарским и многими другими выдающимися деятелями той сложной эпохи. И можно сказать, что гости семьи Качалова-Тиме получали возможность знакомиться, общаться, а то и заводить личную дружбу с этими и другими деятелями искусств, культуры и политики страны Советов.

Сама балерина говорила о своем окружении и о дружбе с этой семьей так[14]:

– Прекрасные люди окружали меня и в нашем театре, и вне его. Причем не только какие-то знаменитости: простые рабочие у нас в театре – люди, преданные искусству, болеющие за артистов. Мне папа рассказывал, как рабочие говорили ему: «Как это вы разрешаете своей дочке много танцевать, у нее ноги-то подломаются, такие тоненькие…». В то время чтобы кто-то через сцену прошел в галошах?! Никогда в жизни! Тогда принято было на ботинки надевать галоши, а пришел в помещение, галоши снял и ходишь в чистой обуви – очень удобно. В театре совершенно отсутствовало панибратство, все обращались к старшим на «вы»: не важно, кто этот «старший» – артист или рабочий. Вот так я училась общению, дисциплине, служению театру. Из мелочей все складывается… А вне театра самыми главными для меня стали два человека: Елизавета Ивановна Тиме и ее муж Николай Николаевич Качалов. Она – известная актриса Александринского театра, он – ученый-химик, профессор. Дом Елизаветы Ивановны и Николая Николаевича стал вторым моим родным домом. Бывала у них чуть ли не каждый день, и днем после репетиций забегу, и вечером, если свободна – опять у них. Возможно, родители в душе были немного недовольны тем, что так часто ухожу туда. Но они люди деликатные, никогда ничего мне не высказывали. Я отлично осознаю: если бы не родители, я бы была никто. В нашем искусстве они всегда являлись для меня самым большим авторитетом. И своим поведением в жизни они меня многому учили – доброте, честности, трудолюбию… Но в доме Тиме и Качалова, громко говоря, открывались новые для меня горизонты, и родители, бесспорно, это понимали. Там расширялся мой кругозор. Дом Елизаветы Ивановны и в Ленинграде, и в Москве приобрел известность как своеобразный «культурный центр»…

Николай Николаевич Качалов

Для того чтобы преодолеть себя, свои девичьи страхи и стеснительность, стать отличной ото всех балериной, одних

рассуждений и раздумий было мало. Без каторжного труда из любой талантливой девочки никогда не выйдет настоящая танцовщица балета. Вот и Уланова не раз подчеркивала:

– Я не понимаю, что такое вдохновение, что такое «хочу», есть понятия «надо», «должна»!

О ее показательной трудоспособности писали многие. Знавший балерину Львов-Анохин рассказывает:

«Известный танцовщик и педагог А. М. Мессерер, в классе которого занималась Уланова, говорит о серьезности ее отношения к ежедневным занятиям.

Она по-хорошему “педантична”, пунктуальна в систематических занятиях, почти никогда не пропускает урока, занимается, иногда даже борясь с недомоганием, не прощая себе малейшей небрежности, не допуская никаких “поблажек”, не нарушая раз и навсегда установленного режима. Она много занималась и во время гастрольных поездок в Англии и в Америке, несмотря на огромную загруженность, усталость от большого количества выступлений.

На занятиях Уланова делает все в полную силу даже в том случае, когда после класса у нее назначена репетиция. Этим она тренирует дыхание, выносливость, силу. Все движения, даже самые мелкие, вспомогательные, так называемые связующие, она делает предельно тщательно. Если что-то не удается, она никогда не успокоится до тех пор, пока не преодолеет трудность и не сделает то, что нужно. Ее серьезность и железная дисциплина в занятиях заражают остальных актеров, подтягивают весь класс, в ее присутствии стыдно быть небрежным и ленивым.

Несмотря на огромную славу и мастерство, Уланова внимательно относится к советам балетмейстера-репетитора, ее особенность состоит в том, что она все время стремится приобрести что-то новое, еще чему-то научиться.

Надо сказать, что, выполняя самое сухое упражнение, Уланова невольно придает ему выразительность и “танцевальность” благодаря своей музыкальности и удивительной координации движений»[15].

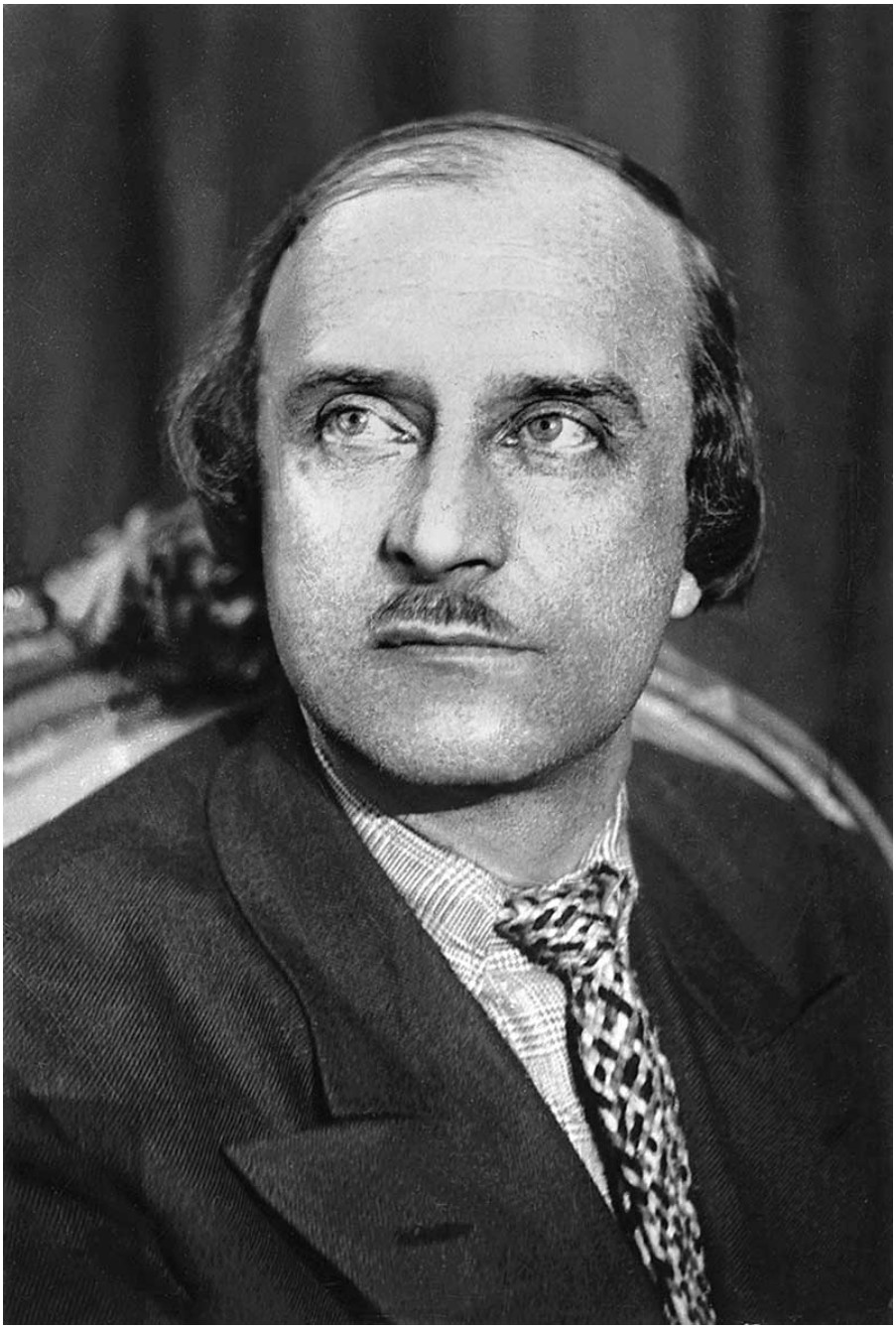
Как подчеркивают критики, Галина Уланова открыла новую страницу в интерпретации старинного балета; она развила традиции своих предшественниц, в то же время находя в классическом образе нечто свое, еще более значимое и глубокое. «Она – гений русского балета, его неуловимая душа, его вдохновенная поэзия», – сказал Сергей Прокофьев. «С Улановой драматический балет родился, с триумфом заявил о себе на весь мир, с уходом Улановой со сцены драматический балет ушёл со сцены. Ибо уже никто никогда не смог сделать то, что делала

Уланова. А что делала Уланова? Она этот балет одухотворяла. Уланова являлась, по сути, заложником Духа. И этим объясняется её поведение и на сцене, и вне сцены. Вне сцены – сдержанность, молчание, существование вне быта. Она должна была хранить свою форму. На сцене Уланова, одухотворяя балет, одухотворяя хореографию, являла собой балерину Духа», – высокопарно высказалась о нашей героине публицист Марина Алексинская, автор-составитель замечательной книги о великой балерине.

И при этом «гений русского балета», «балерина Духа» обладала отличительной особенностью: она не пыталась нравиться зрителю! Руководитель балетной труппы Кировского театра Федор Васильевич Лопухов говорил:

– Это была балерина неулыбчивая, лишённая даже тени кокетства, желания нравиться.

Но даже в этом многие почитатели ее таланта видели «прекрасное своенравие гения». А Лопухов удивлялся, как может неулыбчивое существо так притягивать взоры. Он признавался, что всегда, видя Уланову на сцене или в зале занятий вместе со своими сверстницами, ловил себя на том, что неотрывно смотрел только на нее: «Она привлекала внимание тем, что всегда танцевала, словно не замечая окружающих, как будто бы для себя самой, сосредоточенно погруженная в свой особый духовный мир».



Федор Васильевич Лопухов

Галина Сергеевна танцевала не только большие партии, а и короткие танцы по 2–3 минуты, но и они запоминались зрителю, принося исполнительнице заслуженный успех. Ибо балерина

вкладывала в каждое свое выступление, в каждый танец так много чувств, танцевала с таким совершенством, что «каждый раз заставляла зрителя размышлять, любить, познавать мир, всегда стремясь к правде и красоте». Приводя своим танцем, одним своим образом в восторг и трепет не только людей взрослых, чувственных, неравнодушных к искусству и знающих толк в нем, но и детей, подростков, только-только прикоснувшихся к прекрасному. Для примера приведем только впечатление, оставшееся в памяти упомянутой М. Алексинской.

«Для меня Уланова – образ из детства, который появился, когда мне было лет восемь-девять… Чёрно-белый экран телевизора, и на экране я увидела какое-то чудо. Я увидела балерину в шопениановской романтической тунике, она танцевала, не касаясь пола. Эта воздушность, эта неземная сущность Улановой и запомнилась мне. Помнится, потом я долго смотрела в окно, схваченное узорами мороза, и пыталась отогреть его пальцами, и в небе проплывала бледная льдистая луна. Вот почему-то такой мой первый образ Улановой»[16].

А вот известный факт: многие годы девочки, которым посчастливилось попасть на спектакли Кировского театра в Ленинграде или Большого в Москве, когда их спрашивали, кем они хотят стать, отвечали: *Галиной Улановой.*

Уланова станцевала много ролей, и среди этого многообразия особо можно выделить образ Марии в «Бахчисарайском фонтане», ставший настоящим событием в жизни сценического балета 1930-х годов. То была партия, написанная «под неё», созданная специально для творческой индивидуальности молодой Улановой. Премьера балета в 1934 году заставила заговорить не только о воплощением пушкинской поэзии в танце, не только о новом явлении в хореографии, но о бесповоротном обновлении всего балетного искусства.

Переосмысливая свой творческий опыт, успешная Уланова в одной из своих статей писала: «Мне кажется, что среди множества признаков талантливости есть и такой очень важный: умение слушать не хвалебные хоры, а трезвый, критический голос собственной совести и тех, кто требует развития артистической личности, совершенствования мастерства. Артист должен ориентироваться на того, кто умеет и может больше, чем он сам. Рядом с посредственностью даже малоинтересная индивидуальность выглядит талантом. Отсюда стремление серости окружать себя бесцветностью.

Чтобы достичь в искусстве чего-то большего, надо овладеть труднейшей нравственной наукой: правильно оценивать собственные возможности, уметь отделять подлинные

достижения от мнимых».

Глава 8
Первые любовные отношения «уединённой натуры»

Взглянем еще раз на путь ярчайшей звезды. В 1928 году Галина Уланова закончила хореографическое училище. В 1929 году – уже танцует ведущую партию в «Лебедином озере», привлекая к себе пристальное внимание. Затем – Золушку в одноименном балете Прокофьева, Парашу в «Медном всаднике», Тао Хоа в «Красном маке»; известность танцовщицы множилась от спектакля к спектаклю. А ее знаменитые партии в постановках «Жизель» и «Ромео и Джульетта» заслуженно принесли балерине мировую славу. Ещё в годы, когда она жила в северной столице, ни один правительственный концерт не обходился без её участия, Уланова обязана была посещать официальные кремлёвские приёмы. Как итог, Уланову обожают все: зрители, критики, партийные боссы. Простые советские люди ее боготворят, она становится кумиром девочек-подростков и взрослеющих девушек, они пытаются подражать ее походке, изысканности, загадочной скромности. Понятно, что при таком раскладе мужское население страны в нее также влюблено. Партийные чиновники наперебой ухаживают за ней и зовут танцевать «на дачи»… И здесь нам не обойтись без того, чтобы не заглянуть в святая святых – ее личную жизнь. Загвоздка состоит только в том, что, как уже не раз подчеркивалось, балерина делала все, чтобы на публику не вышли никакие подробности личной жизни. Потому придется обратиться к скупым, более-менее известным сведениям.

Юная Уланова в балете «Золушка»

В некоторых источниках говорится, будто коллеги балерины рассказывали, что ее первые любовные отношения были связаны с концертмейстером (по другим сведениям – учителем музыки) Исааком Меликовским. Чем привлек 17-летнюю девушку

невысокий лысоватый мужчина, неизвестно. Возможно, особую роль сыграло то, что он имел отношение к музыке. А значит, для нее – стеснительной и зажатой – был прост и понятен, ведь балерина всю свою жизнь прожила в мире музыки и танца. Благодаря этой постоянной слитности со звуками она даже отождествила музыку и… природу, то есть, по сути, саму жизнь. Уланова говорила:

– Природа для меня то же, что и музыка. Так же загадочна.

Уланова признавала, что любит слушать музыку, но при этом не любит бывать в консерватории, ибо там ей мешают люди и свет, потому что слушать музыку для нее нужно и можно лишь в одиночестве, ведь она уединённая натура.

Отношения с Меликовским продолжались около года, после чего он уступил место другим спутникам великой балерины. Со всеми своими избранниками женщина жила в гражданском браке, и лишь с актером Юрием Завадским, который был старше ее на 16 лет, она официально зарегистрировала отношения.

Через год после Исаака на личном горизонте балерины замаячил дирижёр Евгений Дубовской. Стоит сказать, что большинство биографов именно его называют первым гражданским мужем балерины. Как и о возможном предыдущем избраннике Улановой, сведений об этом человеке практически не сыскать. В книге 1967 года издания «Ленинградский ордена Ленина академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. 1917–1967» приводятся следующие биографические данные.

Евгений Антонович Дубовской. Дирижер, заслуженный артист РСФСР (1940). В 1930 окончил Ленинградскую консерваторию по классу дирижирования у Н. Малько, по классу композиции – у М. Штейнберга. Автор Симфонии, Фортепианного концерта и ряда произведений для валторны.

В 1931–1962 гг. один из ведущих балетных дирижеров Театра им. Кирова. П/р Дубовского и его управлением поставлен ряд балетных спектаклей, среди них «Красный мак», «Партизанские дни», «Тарас Бульба» (1-я ред.), «Весенняя сказка», «Татьяна», «Милица», «Медный всадник», «Берег надежды», «Маскарад», «Ленинградская симфония» и др.

Л. Н. Раабен в материале «Дирижеры» (1967 г.) писал:

«Из концертмейстеров оркестра в балетные дирижеры выдвинулся Е. Дубовской. Это был музыкант очень опытный и гибкий. Оркестр у него звучал корректно, слитно, чему, безусловно, помогало его знание специфики оркестрового исполнения, многолетний концертмейстерский стаж.

Он был рядовым дирижером, которому, однако, нельзя отказать в крепком профессиональном мастерстве и отменном

чувстве танцевальной природы жанра. Спектакли, где он участвовал, проходили гладко, уверенно, четко. Дубовской дирижировал премьерой балета “Тарас Бульба” В. Соловьева-Седого (1940) и сумел создать непритязательное, привлекательное по театрализованности оркестровое звучание.

Под руководством Дубовского прошло несколько балетов Асафьева: “Весенняя сказка” и “Милица” (1947), а также балеты Глиэра: “Медный всадник” (1949) и “Красный мак” (переименованный в “Красный цветок” – 1949). Особенно же он блеснул при постановке “Раймонды” Глазунова (1948). Серьезнейшими последними работами Дубовского были “Берег надежды” А. Петрова (премьера 16 июня 1959 г.) и “Ленинградская симфония” на музыку Шостаковича (14 апреля 1961 г.) – спектакли, вызвавшие, как известно, большой отклик своим новаторством»[17].

Балет Р. М. Глиэра «Медный всадник» в Маринском театре

Почти всегда Уланова выбирала творческих мужчин значительно старше себя. Пережившая тяжелые события в детстве – потерю обыденной спокойной жизни и привычных приоритетов в связи с революцией в стране, холод, голодные обмороки, тяжкий труд у балетного станка, – мечтала ли она иметь возле себя мужчину опытного, сильного, мужчину-защитника, заботящегося о ней? Вполне вероятно. Хотя не все мужчины, ее окружающие, боготворили ее, преклонялись или просто уважали…

Выстраивая отношения с кандидатами в мужья, мечтала ли Уланова о детях? Вне всяких сомнений. Но однажды она дала клятву своей матери, что никогда не родит ребенка.

– Балерина не должна иметь детей, если не хочет распрощаться со своей сценической жизнью! – сказала мать, приложившая все усилия, чтобы ее дочь стала знаменитой, оттого и потребовала клятвы отречения от обузы в виде детей.

Как-то Уланову спросили, сожалеет ли она о чем-либо в своей жизни. На что великая балерина ответила с поражающей простотой:

– Ну, может, я бы хотела, чтоб у меня была семья, дети… Такой дом… Но из этого ничего не вышло.

Балет – это обреченность на отсутствие детей; тот, кто ставит во главу угла танец, готов жертвовать личным счастьем… Вот признание коллеги нашей героини, близкой подруги последних лет жизни Улановой – Ольги Лепешинской:

– Единственное, о чем я жалею в этой жизни, так это о том, что ради балета не родила ребенка. …На отказ от своего ребенка я пошла сознательно. Я маленького роста, и на семейном совете решили, что если я рожу ребенка, то стану толстой и никогда не стану танцевать. И победил балет. Ощущение необходимости танца.

А вот свидетельство непререкаемости авторитета матери Галины Улановой, озвученное в воспоминаниях партнера балерины по Большому театру Юрия Жданова[18]:

«Когда мы бывали на гастролях в Ленинграде, Уланова, как мне казалось, становилась особенно сосредоточенной и собранной. На ленинградской сцене прошла ее молодость, многие помнили ее еще ученицей, здесь Уланова достигла редкого успеха, стала подлинно народной артисткой, но и спрос с нее в родном театре был особенно велик.

Интересно было наблюдать Галину Сергеевну рядом с ее матерью Марией Федоровной Романовой, известным педагогом классического танца, в прошлом примой Императорского балета. Когда Галина Сергеевна представила меня своей матери, это была красивая, статная дама с важными манерами. Несколько раз меня приглашали на семейный обед в дом Марии Федоровны, где прошли детские годы Галины Сергеевны. Это была типичная ленинградская квартира, просторная, темноватая, мрачноватая. На обедах обычно присутствовал дядя Паша, по-видимому брат отца. И снова мне казалось, что Галина Сергеевна несвободна, напряжена, как будто она подвергается какому-то экзамену, а старшие родственники как будто в чем-то ее испытывают. Впрочем, за столом не умолкал оживленный профессиональный

разговор.

Помню, как однажды во время посещения дома Марии Федоровны Уланова сказала мне тихонько, указывая на старое вольтеровское кресло: “Вот орудие моей пытки”. Я сразу не понял, а Галина Сергеевна полушепотом, чтобы не услышала мама, рассказала, что когда она девочкой начала заниматься классикой, то выяснилось, что шаг у нее маловат, и для его развития мама велела ей регулярно садиться на шпагат на ручках этого самого кресла. С тех пор Галина Сергеевна сохранила неприязнь к этому ни в чем не повинному предмету обстановки. Упражнения с креслом результатов не дали, шаг у Улановой так и остался небольшим, но великий мастер хореографии смогла преодолеть свои недостатки: вспомним знаменитый своей законченностью и выразительностью улановский арабеск».

Неповторимая Галина Уланова

Так что вполне вероятно, что обещание, данное матери, стало для Галины Улановой роковым, навсегда определив, что ей не место в ряду счастливых мамаш. Но Ленинград компенсировал эту жертву по мере своих сил тем, что 30 мая 1984 года в Ленинградском парке Победы был открыт бронзовый бюст Галины Улановой (скульптор Аникушин, арх. Бухаев). Так

ленинградцы, не желая смириться с тем, что балерина покинула город и театр ради Большого, «оставили» у себя облик великой балерины. А в 2004 году педагоги Академии им. Вагановой восстановили на собственные деньги памятник Галине Улановой, находящийся во дворе Академии.

Алексей Симонов – кинорежиссер и писатель, сын классика советской литературы Константина Симонова – в одной из своих статей цинично написал, что знаменитый бег Улановой – Джульетты есть воспоминание балерины об аборте. Такую мысль высказала в интервью журналисту газеты «Завтра» А. Фефелову публицист М. Алексинская. А вот мысль похожая, но совсем иного рода: «Известный журналист однажды признался в печати, как его поразило одно откровение Улановой: во время знаменитого пробега своей Джульетты она вспоминала молодого врача, который делал ей аборт в Кремлевской больнице…»[19].

Как бы ни было, мы понимаем, какой ценой доставалось Улановой мастерство, гарантирующее достоверно лишь одно – *одиночество*…

Алексей Симонов не раз писал о великой балерине, он даже снял о ней документальный фильм, в котором прозвучал такой авторский текст: «Ее дом был царством Снежной Королевы. Милая хозяйка поила вас чаем. Но даже горячий чай не давал вам забыть, что милая хозяйка и есть Снежная Королева». Давал ли он тем самым понять, что Уланова – женщина равнодушная? Скорей всего, нет, он показывал, что она женщина одухотворенная, погруженная в свой мир (таинственный мирок), не любящая общения и чужих возле себя.

Добавим, что, по воспоминаниям близко знавших Уланову, она была радушной хозяйкой и всегда угощала гостей сладостями. Так что сравнение ее со Снежной Королевой, возможно, и правдиво, но относительно. К примеру, у писателя Пришвина есть такие строки о балерине Лепешинской, чья творческая судьба тесно связана с судьбой Улановой: «У нее глаза, как льдинки, но, когда узнаешь ее побольше, льдинки тают… и тебе кажется, что ты знаешь ее всю жизнь». Вот воспоминания театроведа Татьяны Касаткиной, одной из организаторов музея Улановой, знавшей балерину на протяжении почти сорока лет:

– Ела всегда умеренно, притом что вкусненькое любила, даже домашние пироги с яблоками, абрикосами, торт-безе. И всегда рада была угостить гостей. Очень внимательные к балерине ее знакомые хореографы из Дюссельдорфа в конце 1980-х – начале 1990-х годов, когда у нас в магазинах практически ничего не

было, периодически присылали ей хороший шоколад, конфеты, вкусное печенье, десерты из сухофруктов, а она с радостью угощала нас чаем со всеми этими лакомствами, еще и детям нашим передавала.

Забегая вперед в повествовании, все же дадим полную цитату Марины Алексинской. «Совершенно верно, и эта технология тоже родом из 90-х. Отличился Алексей Симонов, сын классика советской литературы Константина Симонова, который в своей статье написал, что знаменитый бег Улановой – Джульетты есть воспоминание балерины об аборте. Иными словами, всё то, что Улановой было чуждо, всё то, что рядом с Улановой представить было невозможно при её жизни, – всё это полилось потоками грязи уже в конце жизни Улановой и после её смерти. И вот в годы работы над книгой я думала о том, что имя Улановой было и остаётся полем брани. И если в 90-х Уланову сбросили с пьедесталов как креатуру советской власти, то в “нулевых” стали на пьедесталы возвращать. Причём одни и те же лица. Правда, уже под другой оптикой. Конечно же, – стали говорить, – Уланова – креатура советской власти, но она страдала при этой власти, она впервые почувствовала себя человеком чуть ли не в Аргентине, на гастролях. А в 30-е годы просто дрожала перед Сталиным…»[20].

И словно продолжая передавать эстафету мыслей, дополним ее высказывание словами Алексея Симонова: «Чувство юмора у Г.С. было, но весьма специфическое. Из исторических персонажей ее эпохи в наиболее ярко выраженной форме им обладал Иосиф Виссарионович, о котором, как и о Г.С, существует куда больше легенд и апокрифов, чем документов и свидетельств. Не претендую на полноту характеристики: это юмор кошки, играющей с мышью». Для людей знающих это очень показательная и многозначительная характеристика. И возможно, настало время рассказать о «легендах и апокрифах», связывающих молодую балерину и «вождя всех народов».

И. В. Сталин и члены советского Правительства в ложе Большого театра

Глава 9
«Обыкновенная богиня» товарища Сталина

Композитор Сергей Прокофьев без тени иронии называл Уланову «обыкновенной богиней». Уланова не была показательно красива, магия ее притяжения проявлялась исключительно во время танца, полного несказанной одухотворенности и тонкой выразительности образов (не об этом ли сама балерина сказала изумительно точно: «Душа движения – движение души»). К счастью, в то время кумирами были не секс-символы, а целомудренные вдохновительницы вкупе с пламенными, непорочными труженицами. Героини Улановой совпадали с идеалами советской эпохи; как написал один критик, «Уланова воспринималась непорочной, как первый снег. И именно эта целомудренность сделала ее королевой». Галина Сергеевна танцевала Комсомолку в балете Шостаковича «Золотой век», но, как известно, в комсомол и в партию не вступала. Она носила значок «Ворошиловский стрелок» за меткую стрельбу, ходила на занятия по противовоздушной и противохимической обороне, как множество ее сверстниц. И как множество окружавших ее людей, ездила на трамвае, ходила по городским улицам, ничем не выделяясь среди остальных. И только сцена, на которую она выбегала, свидетельствовала: перед вами – блистательное явление!

Напомним, как охарактеризовала нашу героиню великая поэтесса Анна Ахматова: «У каждой великой балерины было какое-то выдающееся качество, какой-то дар природы: у одной – редкая красота, у другой – изумительные ноги, у третьей – царственная осанка, у четвертой – сверхъестественная неутомимость. У Улановой не было ничего этого, она была скромной и незаметной Золушкой среди них. Но как Золушка победила всех своих сестер, так и она поднялась на особую, недоступную остальным красоту». Дополним этот образ цитатой знаменитого коллеги Галины Сергеевны, знавшей ее лично. Рудольф Нуреев так высказался о балерине: «Только она, первая балерина мира, оказалась способна неуклонно идти своей дорогой, всегда непритязательная, скромно одетая, целиком поглощенная танцем и совершенно невосприимчивая ко всяким театральным интригам. Ее внутренняя сила, ее человеческие качества – вот причина того, почему она остается чистой, не

развращенной бытом театра». Партнер балерины по многочисленным танцевальным партиям Ю. Жданов вспоминал: «Поведение Улановой в театре тоже имело особенности, сильно повлиявшие на меня. Она не ходила ни на какие собрания, ни на политзанятия, мало участвовала в общественной жизни. Все ее время в театре и дома было отдано творчеству, проникновению в мир своих героинь. Я, тогда молодой, с интересом вглядывался в повседневную творческую жизнь великого мастера, многому учился и “мотал на ус”. То, что я постоянно работал с Улановой, в значительной мере уберегло меня и от растраты личности, когда невольно реагируешь на интриги, болезненные уколы и подковырки, которыми, к сожалению, так богаты театральные будни».

Коллега Улановой по цеху, знаменитый солист Владимир Васильев, признавал:

«Что-то такое было в улановском искусстве, что восприятие его становилось фактом биографии зрителя… отрешенность и углубленность в себя. Такой же Уланова была и в жизни – редко появлялась на публике, держалась замкнуто. Пожалуй, нет ни одного человека, кто мог бы сказать: “Я знаю, что такое Уланова”. Ее тайну никто не разгадал и никогда не разгадает. Потому что на самом деле она была одна и не пускала в свой мир никого. Даже мы с Катей, ее близкие друзья, не знали ее до конца. Хотя, казалось бы, с нами она была по-настоящему откровенна, раскрепощена. “Служенье муз не терпит суеты, прекрасное должно быть величавым”, – это формула, которой Уланова следовала всю жизнь. Не влезать ни в какие интриги, ни с кем не бороться – эти правила были для нее святыми».

Галина Уланова и Владимир Васильев

К слову. Однажды секретарь парткома Большого театра попросил её выступить от имени артистов и поблагодарить руководство страны. На что балерина ответила, что занимается балетом, а не политикой. Ответ учли и больше с подобными просьбами её не беспокоили. Тем не менее любой Кремлевский правительственный концерт не обходился без участия нашей балерины.

«Уланова – это классика». Эти слова приписывают товарищу Сталину. Вполне вероятно, что вождь произнес эту фразу, ведь он не единожды наслаждался танцем Улановой на правительственных приемах и в Большом театре. Однажды Иосиф

Виссарионович пригласил всю труппу на званый ужин в Кремль. После изысканного застолья Сталин предложил Улановой пройти в кинотеатр и сел рядом… Чем закончился вечер в присутствии вождя – достоверно неизвестно, хотя предполагать можно что угодно, Сталин не был ханжой и любил талантливых балерин. А может, всего только и приучал деятеля советской сцены к постижению достижений деятелей советского кино, чтоб искусство страны Советов двигалось, так сказать, в унисон?!

Вот, к примеру, что пишут Б. Соловьев и В. Суходеев в книге «Полководец Сталин»:

«Много раз И. В. Сталин смотрел комедийный фильм Г. В. Александрова “Волга-Волга” (в 1941 году был удостоен Сталинской премии). В 1942 году Сталин послал этот фильм в качестве подарка президенту США Рузвельту.

После одного приема в честь участников декады украинского искусства И. В. Сталин пригласил группу видных деятелей в свой просмотровый зал для просмотра кинокомедии, а сам сел между В. И. Немировичем-Данченко и Г. Александровым. “По ходу фильма, – вспоминал кинорежиссер, – Сталин, делясь с нами своим знанием комедии, своими чувствами, обращаясь то ко мне, то к Немировичу-Данченко, полушепотом сообщал: “Сейчас Бывалов скажет: “Примите от этих граждан брак и выдайте им другой”. Произнося это, он смеялся, увлеченный игрой Ильинского, хлопал меня по колену. Не ошибусь, если скажу, что он знал наизусть все смешные реплики этой кинокомедии”».

…Говорят, много лет спустя Уланову спросили о том вечере, проведенном в кинозале со Сталиным: «Неужели вам не было страшно?». На что Галина Сергеевна ответила: «Страшно? Нет, что вы, скорее неловко, всё-таки такая величина государства. А действительно стало страшно после его смерти, когда я узнала о том, что творилось в те годы…»[21].

Посмотрим на идентичную сцену (правительственный прием, званый ужин, просмотр фильма в компании с грозным вождем) и тоже глазами реальной балерины, подруги Улановой Ольги Лепешинской.

«Сталин?! Мы все были в него влюблены. Он был нечто выше, чем человек, что-то ближе к философу. Сталин для меня был человек, который держит в руках огромную Россию. Он настолько казался гениальным. Я видела его много раз, танцевала все кремлевские концерты, в том числе и знаменитый 1945 года, посвященный Победе. Сцену так хорошо устроили, что было очень удобно прыгать на “рыбку”, а она у меня очень хорошо получалась, смею вам признаться. Возле сцены стоял стол, где сидело Политбюро, посередине всегда Сталин. Раньше не знали,

что такое фуршеты и ля-фуршеты, стоячие приемы. Пардон… Как-то к нашему столу подошел Иосиф Виссарионович и обратился ко мне: “Как живете, стрекоза?..”. Сталин, когда у него было хорошее настроение, брал нас, нескольких человек – Михайлова, Барсову, Лемешева или Козловского, – на просмотр фильма.

Я перед Сталиным никогда не робела. Он часто ходил в Большой театр. Смотрел “Хованщину”, “Бориса Годунова”. “Очень” любил русскую музыку: посмотрит первый акт и уйдет. Но “Пламя Парижа” смотрел пять раз, а я пять раз танцевала Жанну д'Арк. Вы понимаете, почему я свою комсомольскую молодость никому не отдам? Она была необыкновенная. Я получила свой первый орден раньше, чем мой папа, в 1937 году. Этот год для меня был очень счастливый. Только потом я узнала, какой он был страшный для многих».

Театровед Татьяна Касаткина, знавшая балерину почти сорок лет, в разговоре с журналисткой издания «Факты и комментарии» О. Сметанской рассказывала:

– Галина Уланова всегда держалась от власти подальше. Конечно, ее обычно приглашали на кремлевские приемы, она бывала на них, но этим все и ограничивалось. Как-то на одном из приемов после декады ленинградских театров в Москве, как вспоминала балерина, Сталин спросил ее, почему она такая худенькая и бледная. А летом ей неожиданно предложили путевку в подмосковный санаторий. И еще Галина Сергеевна рассказывала, как в спектакле «Эсмеральда» она, исполнявшая партию Дианы, выходила в танце с луком, из которого по ходу действия должна была целиться в сторону боковой ложи, где сидел… Сталин. Пришлось на ходу импровизировать, меняя мизансцену.

Балет «Ромео и Джульетта».
Галина Уланова – Джульетта, Юрий Жданов – Ромео

Творческую жизнь Галины Улановой делят на два этапа: ленинградский и московский. Знаменитая подруга Улановой балерина Лепешинская (ее еще называли «любимицей Сталина) так определила две балетные школы: «Московская славилась

своей новизной и исканиями, а ленинградская была более дворцовая»; их «слияние» через сотрудничество и обмен опытом и танцовщицами было и закономерным, и желательным. Ещё когда юная Уланова жила в северной столице, ни один правительственный концерт не обходился без её участия. Ее сценическими героинями с «дворцовой» окраской танца наслаждался Сталин, и однажды вождь приказал перевести артистку Уланову в Москву. С 1944-го по 1960 год она была ведущей балериной Большого театра, но, как утверждают многие, «несмотря на переезд, в душе великая танцовщица всегда оставалась коренной ленинградкой, так и не полюбившей столицу».

Нет подробностей о взаимоотношениях великой балерины и великого правителя; эти два человека в своей личной жизни были слишком закрыты для глаз общественности. «В течение жизни балерину неоднократно приглашали вступить в коммунистическую партию. Несмотря на отказы, она продолжала получать поощрения от государства и льготы. На её спектаклях неоднократно присутствовал Сталин. Он считал её роли слишком драматичными и предлагал переделать «Ромео и Джульетту» так, чтобы у спектакля был хороший конец. Например, продолжить любовную линию, показав счастье возлюбленных в загробной жизни»[22]. Если это правда, то воистину товарищ Сталин великий шутник, решивший показать атеистическому зрителю счастливую жизнь после смерти…

Долгие годы Галина Сергеевна танцевала на сцене Большого театра, и не единожды её пытались заснять на пленку, изваять её скульптуры, любым другим способом запечатлеть тот воздушный образ, который она создавала. Но никому не удалось передать ту волшебную энергию, исходящую от исполнительницы. Когда однажды у знаменитого художника Николая Бенуа спросили, какой творец смог бы написать портрет Улановой, передав ее суть, он не задумываясь ответил: «Боттичелли». Народный артист СССР И. Л. Андроников утверждал: «Может быть, это покажется странным, но к Улановой – одной из величайших балерин за всю историю хореографического искусства – слово балерина не очень идёт. Уланова в танце – поэт». Артистка балета, киноактриса и балетный педагог из семьи поэтов и художников Алла Осипенко отмечала уникальность своей коллеги по сцене: «Вот есть Павлова, Кшесинская, Спесивцева, а есть Уланова. Есть Плисецкая, Дудинская, Шелест – а есть Уланова. То есть Уланова – всегда отдельно».

Тем не менее у этой несравненной личности, стоящей отдельно ото всех в балетном искусстве, была своя «тень».

Говорят, в 1940-е сталинская «стрекоза» блистала так, что даже сама Галина Уланова «постоянно ощущала тень Ольги Лепешинской. Театральное общество тогда разделилось на два лагеря: Улановой и Лепешинской». Добавим такой факт: Ольга Лепешинская вместе с Галиной Улановой стала первой балериной, удостоенной высокого звания Народного артиста СССР. К слову: Ольга Васильевна считала: «Сцена Большого театра – самая лучшая в мире, поверьте, мне есть с чем сравнивать, там такой особый наклон, что ноги просто “смеются”». Так что, думается, и нашей героине Галине Сергеевне тоже легко танцевалось на сцене Большого…

А властный поклонник Улановой Иосиф Виссарионович Сталин очень любил и хорошо знал театр, часто посещал Большой и МХАТ. Кстати, утверждают, что впервые «вождь всех народов увидел Уланову в роли Дианы в балете «Эсмеральда». Сталин действительно часто смотрел балет и слушал оперы в Большом театре (особенно «Пиковую даму» П. И. Чайковского), посещал спектакли Малого и Художественный театров, знал основной репертуар и ведущих артистов всех этих «храмов искусств».

Глава 10
Большой театр и его ведущая балерина Галина Уланова (1944–1960)

Уже давно во всем мире знают Большой театр за его великолепные балеты и оперы, за талантливых артистов, музыкантов и режиссеров. История Большого началась в XVIII веке, на улице Петровка был построен каменный публичный театр (архитектор Христина Розберг, финансировал строительство князь П. В. Урусов). Это был первый общественный музыкальный театр Москвы. В Петровском театре, как его тогда называли, было около 1000 мест (партер, 3 яруса лож и галерея), что делало его одним из самых больших в мире! Мода на театральное искусство была столь велика, что дворяне покупали абонемент в ложи на год вперед. Билеты на оставшиеся места приобретали люди разного класса: купцы, интеллигенция, учащиеся. Затем к зданию пристроен маскарадный зал в форме ротонды, в котором было 2000 мест. В театре ставились драматические и музыкальные спектакли на тексты и музыку русских и зарубежных авторов.

Стоит упомянуть, что в те времена Москва часто страдала от пожаров. Когда в октябре 1805 года театр сгорел, вместо него было построено новое здание на Арбатской площади, которое тоже сгорело в 1812 году во время нашествия Наполеона. И лишь в 1825 году на месте Петровского театра был построен Большой театр по проекту архитекторов Бове и Михайлова. Большой театр украшают восемь гигантских колонн, а над портиком расположена бронзовая квадрига со скульптурой покровителя искусств бога Аполлона.

Свой вклад в развитие и процветание Большого театра Москвы внесли многие выдающиеся композиторы, певцы, танцоры. На этой сцене прошли мировые премьеры опер «Воевода» (1869), «Мазепа» (1884), «Черевички» (1887) П. Чайковского; «Алеко» (1893), «Франческа да Римини», «Скупой рыцарь» (1906) С. Рахманинова; «Игрок» (1974) С. Прокофьева и др. Периодом расцвета Большого театра называют конец XIX – начало XX вв., тогда в его репертуаре появились такие прекрасные оперы, как «Борис Годунов» и «Хованщина» М. Мусоргского, «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова (напомним, что в роли Ивана Грозного выступал знаменитый Федор Шаляпин). В 1904–1906 годы в качестве дирижера с

театром сотрудничает композитор Сергей Рахманинов.

Октябрьская революция 1917 года внесла свои коррективы в жизнь страны и искусства; в те годы даже ставился вопрос о самом существовании Большого, шла тяжелая борьба подвижников и за свои жизни, и за сохранение репертуара. К счастью, и балет, и оперу удалось отстоять. В годы становления советской власти на сцене Большого театра часто выступают с произведениями Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова и Чайковского. Понятно, что отныне Большой, как и другие театры страны, должен был считаться с идеологическими установками коммунистического руководства. Как пример: исключение из репертуара театра в 1935 году оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», которая не понравилась Сталину.

Несмотря на все трудности, Большой театр развивался и даже во время Великой Отечественной войны, будучи в эвакуации в городе Куйбышев, не останавливал свою деятельность. В 1943 году к работе в Большом приступил оперный режиссер Борис Покровский; впоследствии он осуществил новые постановки «Евгения Онегина», «Садко», «Бориса Годунова», «Хованщины» и других опер, надолго ставших самыми востребованными операми театра. А в конце войны театр представил премьеру балетов Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта» и «Золушка», в которых проявила свой выдающийся талант балерина Галина Уланова.

Большой театр.

Фото первой трети XX века

Начались успешные гастроли театра за рубеж. Труппу «Bolshoi» с нетерпением ждала публика Великобритании, Италии, США и многих других стран. Тогда как на сцене Большого театра в Москве выступали артисты самых известных театров: La Scala, Венская государственная опера, берлинская «Komische Oper» и др.

В 1944–1960 годах Уланова была ведущей балериной Большого театра. Во время Великой Отечественной войны Галина Сергеевна танцевала в театрах Москвы, Ленинграда, Свердловска, Перми, Алма-Аты и, как многие ее коллеги из мира искусств, выступала в госпиталях перед ранеными. Творчество Галины Улановой было отмечено многими наградами, большинство из которых она получила, будучи балериной Большого. В 1951 году Уланова была удостоена звания Народной артистки СССР. В 1957 году была награждена Ленинской премией, являлась четырежды лауреатом Сталинской (Государственной) премии (1941, 1946, 1947, 1950). Награждена четырьмя орденами Трудового Красного знамени (1939, 1951, 1959, 1967), орденом «Знак Почета» (1940) и двумя орденами Ленина (1953, 1970). В 1958-м Уланова была награждена Премией Анны Павловой, присуждаемой Парижской академией танца. Были впоследствии и другие награды как признание ее выдающихся заслуг перед искусством и Родиной.

Можно бы здесь привести один любопытный факт. Перед войной Г. С. Уланову вызвали из Ленинграда в Москву, чтобы она танцевала «Лебединое озеро». Тогда, в те дни, был подписан Пакт о ненападении между Советским Союзом и Германией и в СССР приезжал министр иностранных дел Германии Иоахим фон Риббентроп. На другой день в гостиницу Галине Сергеевне привезли роскошный букет цветов, в котором каждый цветок был завернут отдельно. К букету была приложена записка со словами восхищения от Риббентропа. Советская балерина так испугалась, получив письмо и цветы, что отправилась в соседний номер к Константину Сергееву, с которым она танцевала. Сергеев тоже не на шутку испугался и предложил: «Надо срочно звонить в Министерство культуры». Набрав номер, артисты сообщили о знаке внимания от Риббентропа. Однако в Министерстве культуры Уланову успокоили, мол, нужно не бояться, а, как и подобает артистке, наслаждаться подаренными цветами.

Напомним, что Уланова впервые выступила на сцене Большого театра в феврале 1935 года, когда ленинградцы приехали в Москву на гастроли. Она танцевала «Лебединое озеро». Успех юной звезды у столичной публики был

невероятный.

«Слава пришла к Улановой в 1934 году, когда Ростислав Захаров поставил в Петербурге балет “Бахчисарайский фонтан”. Мне посчастливилось: я видел ее в партии Марии, когда она уже работала в Большом театре в Москве, в конце 1940-х – начале 1950-х годов. Заремой была молодая, уже очень громкая и звонкая Майя Плисецкая, а Уланова была Марией. Ей не нужен текст. Ее движения погружали зрителя в какой-то глубокий психологический мир. В знаменитой сцене у колонны, после того как Зарема ударяла ее ножом, она медленно опускалась вниз. И запоминалось скольжение ее руки до самого последнего момента. У нее были особая пластика, особые руки. Мне было 17 лет, я учился на первом курсе, и ее спектакль был ошеломлением, потрясением для меня», – рассказывал Виталий Вульф.

И по сегодняшний день юные балерины пристально изучают все движения, все знаменитые па Улановой в «Бахчисарайском фонтане»! Но в этом балете нужно не только безупречно выполнить все па, а и актерски сыграть все роли.

Балет по знаменитой сказочной поэме А. С. Пушкина появился в 1934 году в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Спустя два года та же самая постановка была осуществлена на сцене Большого театра в Москве. Балетоведы знают: первая звездная партия Галины Улановой стала настоящей легендой. «Бахчисарайский фонтан», в котором она танцевала партию Марии, шел теперь в Большом театре. Взыскательная московская публика была покорена раз и навсегда. Первой исполнительницей партии Марии в Москве была В. Васильева, прекрасно дебютировавшая в этой сложной роли. Но позже московские зрители познакомились с танцем Улановой; и, как считается, после Улановой танцевать главную женскую партию в этом балете стало невероятно трудно. Вот что говорила коллега нашей героини народная артистка СССР, педагог-репетитор Мариинского театра Габриэла Комлева, отвечая на вопросы журналистов НТВ[23]: «Я приготовила Марию, сдала ее, но потом отказалась танцевать, потому что была жива Уланова и все, конечно, сравнивали с Улановой. Я пришла и сказала: я не хочу больше этим заниматься, потому что это происходит на глазах Галины Сергеевны».

Мария – Уланова, Зарема – Вечеслова в балете «Бахчисарайский фонтан»

«Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева считается значительным достижением советской хореографии и одним из лучших балетных спектаклей Большого. В основе балета –

пушкинская поэма с одноименным названием, в которой рассказано о горестной судьбе попавших в гарем Марии и Заремы, о «перерождении дикой души» (по В. Белинскому) крымского хана Гирея через безграничное чувство любви к прекрасной пленнице Марии.

В гареме есть партия, которую обессмертила знаменитая балерина Майя Плисецкая, танцевавшая Зарему. Как пишут биографы, ее восточную неистовость в прыжковой партии невозможно повторить. Благодаря «Бахчисарайскому фонтану» познакомились две знаковые личности советского балета XX века – Уланова и Плисецкая.

Успех спектакля, уже десятки лет идущего на сцене, определился талантом авторов и исполнителей в создании главных действующих лиц балета – невольниц Марии, Заремы, хана Гирея. Образы их многоплановы, наделены разнообразными психологическими характеристиками, развивающимися по ходу сценического, хореографического и музыкального действия. «Все эти три героя обладают яркими индивидуальными чертами, различными темпераментами, контрастными характерами, представляют конкретные психологические типы. Образы даны в развитии, в острых конфликтных противопоставлениях, в ситуациях, способствующих полному раскрытию характера и сущности каждого действующего лица: нежной и кроткой Марии, страстной в любви и неукротимой в ревности грузинки Заремы, дикого и сурового, но и рыцарски благородного хана Гирея. Значительно скромнее, но драматически четко обрисованы и второстепенные персонажи: Вацлав – юный жених Марии, а также ее отец и преданный Гирею военачальник Нурали»[24].

«Простота, искренность и глубокая драматическая выразительность составляют основное впечатление от танца и игры Г. Улановой. Создавая жизненно правдивый и трогательный образ Марии, Г. Уланова раскрывает душевную чистоту, лирико-романтическое обаяние своей героини и поднимается до высокой трагедийности в кульминационных моментах драмы. Образ Марии у Г. Улановой отличается особенной значительностью, масштабностью, вытекающими из глубокого проникновения балерины в психологическое содержание роли и замечательного мастерства, проявленного ею в танцевальной и драматической сторонах исполнения», – сообщает нам сайт Большого театра[25].

Сама балерина Галина Уланова писала, вспоминая стихотворение А. С. Пушкина:

> «Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
> Дева печально сидит, праздный держа черепок.

Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

В поисках образа Марии я нередко обращалась к царскосельской статуе, о которой Пушкин написал такие проникновенные строки. Мне казалось, что, может быть, в поэтическом облике девушки, вечно печальной над вечной струей, я смогу найти те черты “Марии нежной”, которые так трудно передать лаконичным языком танца. Стихотворение “Царскосельская статуя” написано Пушкиным в 1830 году, через восемь лет после “Бахчисарайского фонтана”. Но разве не мог перед мысленным взором поэта возникать именно этот чистый образ, когда создавал он свою бессмертную Марию? Так хотелось мне думать, тем более что все вокруг – изумительная царскосельская природа, искусные творения ваятелей и зодчих прошлого, – все помогало мне ощутить “безумную негу” сладкозвучных фонтанов Бахчисарая».

В другой раз она подчеркнула:

– Работа над ролью Марии в балете «Бахчисарайский фонтан» явилась для меня чрезвычайно интересной и в то же время трудной задачей сочетания в одно органическое целое танцевального и драматического начала. Сделать танец не целью, а средством, добиться максимальной выразительности каждого движения для обрисовки внутренней сущности Марии – было исходной точкой моей работы над ролью.

«Будучи человеком высокой ответственности и строгой дисциплины, Галина Сергеевна отнеслась к своему переводу в Большой театр спокойно. Появились новые партнеры: М. Габович, А. Лапаури, Ю. Жданов и другие. Вместе со всеми артистами балета Большого театра она стала заниматься в классе знаменитого педагога и балетмейстера – Асафа Мессерера, который, переняв традиции XIX века от своего учителя А. Горского, передал их в XX век Улановой. Уланова великолепно их усвоила», – писала Н. Черепенникова.

«Бахчисарайский фонтан».
Галина Уланова – Мария,
Владимир Преображенский – Вацлав

«Бахчисарайский фонтан» явился значимым достижением советского балетного искусства, существенно расширил его возможности и подготовил появление новых замечательных балетных спектаклей Большого театра – «Ромео и Джульетты» и «Золушки» С. Прокофьева, «Медного всадника» Р. Глиэра. То есть спектаклей, которые помогли нашему балету получить мировое значение! И при этом нельзя забывать, что Г. С. Уланова стала первой «звездой», открывшей блистательную эру зарубежных турне советского балета. «После войны вместе с Большим театром она стала выезжать на гастроли за границу. Именно в Большом театре она последний раз выйдет на сцену в 50 лет, чтобы оттуда уйти в легенду», – слова принадлежат Н. Черепенниковой, высказавшей эту простую истину…

Глава 11
«Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете»

В конце 1930-х годов шли репетиции балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» при участии самого автора. Галина Уланова разучивала партию главной героини.

11 января 1940 года на сцене Ленинградского театра им. Кирова состоялась премьера спектакля, в котором балериной был создан один из самых пленительных женских образов мирового балета. Как пишут критики, «нежный образ Джульетты Уланова сумела наполнить волей и страстью, став первой исполнительницей этой роли».

Роль Ромео досталась Константину Сергееву. Утверждают, что со временем их игра на сцене переросла в настоящую любовь.

Обратившись к справочникам, мы прочтем сухие строки биографии[26], за которыми скрывается страстная, благородная натура человека-эпохи.

Константин Михайлович Сергеев (1910–1992) – артист балета, балетмейстер и педагог, главный балетмейстер Ленинградского театра оперы и балета в 1951–1955 и 1960–1970 годах. Народный артист СССР (1957), лауреат четырёх Сталинских премий (1946, 1947, 1949, 1951), Герой Социалистического Труда (1991). Супруг балерин Феи Балабиной (в первом браке) и Наталии Дудинской.

По окончании училища (1930) был принят в ЛАТОБ имени С. М. Кирова, где работал до 1961 года. Обладая благородной внешностью и высочайшим актёрским мастерством, Сергеев с блеском исполнял ведущие партии классического репертуара, трактуя их в глубоко психологическом, правдивом ключе. Первый исполнитель партий: Ленни («Тропою грома» К. А. Караева; 1958), Евгений («Медный всадник» Р. М. Глиэра) и др. В 1930–1940 годах выступал вместе с Г. С. Улановой, их дуэт считается одним из лучших в истории русского балета. Именно Сергеев и Уланова были первыми исполнителями заглавных партий в первой постановке балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» 11 января 1940 года. Исполнил также партии Альберта («Жизель» А. Адана), Принца («Золушка» С. С. Прокофьева). После войны Сергеев танцевал в дуэте с женой Н. М. Дудинской. С 1946 года работал также балетмейстером, в 1951–1955 и 1960–1970 – главный балетмейстер ЛАТОБ имени Кирова.

Сергей Сергеевич Прокофьев

Его называли «прекрасным принцем» русского балета. Писатель Ираклий Андроников давал свою оценку: «Бывают явления, которые вызывают восторг современников, своего поколения, а потом уходят. А бывают явления, которые остаются, и давно уже сыграны последние спектакли, но образ актера живет и является мерилом подлинного искусства. Таков Константин Сергеев».

Великий танцовщик Сергеев более 30 лет исполнял ведущие партии на сцене Кировского театра, являясь одно время главным партнером Галины Улановой. Их дуэт в «Лебедином озере» и в «Ромео и Джульетте» стал легендой мирового балета!

По мнению окружающих, именно во время исполнения

страстной партии в балете о шекспировских влюбленных между Галиной и Константином пробежала искра, зародившая глубокое чувство. Однако известно, что Сергеев всегда называл Уланову на «вы», так что, по всей вероятности, их отношения так и остались платоническими. Всё закончилось после перевода балерины в столицу: звездный дуэт распался, а сам Константин Михайлович ушёл из спектакля, чтобы больше ни с кем не танцевать Ромео. Впрочем, это не помешало ему участвовать в других балетных постановках. Так что в итоге появилась новая прекрасная танцевальная пара – Сергеев и Дудинская. Их совместное творчество – это пример счастливого человеческого союза, и наоборот: их семейный союз был примером выдающегося совместного творчества.

О том, что именно шекспировская Джульетта, превращенная гением композитора и постановщика в балетную героиню, была особой ролью в творческой жизни Галины Улановой, свидетельствует тот факт, что балерина, уже закончив сценическую карьеру и став преподавателем, утверждала: «Долго ни с кем из своих учениц я не могла начать готовить партию Джульетты. Прощание с ней всё равно что с живым человеком. Однажды я была в Италии, нас повезли в Верону. В Вероне я постояла перед балконом Джульетты, у памятника над склепом. И вот здесь, у склепа Джульетты, я почувствовала, что никогда уже не буду танцевать, это было очень грустно… Будто через что-то перешла…». Впрочем, позже, все переосмыслив, она позвонила Екатерине Максимовой, назначив дату репетиций.

Журналистка М. Алексинская вспоминала, добавляя образу Галины Сергеевны новые живые краски: «…Это действительно загадка: почему Уланова является таким феноменом русской культуры, русского балета. Конечно, я много разговаривала об этом с людьми, которые видели Уланову на сцене, в жизни, знали её. И мне чрезвычайно дорого высказывание Аллы Осипенко. “Вот есть Павлова, Кшесинская, Спесивцева, – говорит Осипенко, – а есть Уланова. Есть Плисецкая, Дудинская, Шелест – а есть Уланова. То есть Уланова – всегда отдельно”. Так что такое Уланова? – спрашиваю я. И слушаю рассказ, как в 1946 году Уланова, уже солистка Большого театра, приехала в Кировский театр и выступила в балете “Жизель”. С Константином Сергеевым, своим первым партнёром. И Алла Осипенко, ещё юная балерина, смотрит этот спектакль, потом встаёт с места и на диванчике в аванложе обливается слезами. “Потому что на сцене, – продолжала рассказ Осипенко, – было уже что-то другое. Мистика? Во всяком случае, происходящее на сцене уже трудно

было назвать балетом”. Так говорит, замечу, балерина. И второй момент. Знаменитый бег Улановой в балете “Ромео и Джульетта”. Сколько балерин пытались повторить этот бег, ведь это неотъемлемый рисунок хореографии. Но, как только бежала по сцене Уланова, в зале начиналось сумасшествие. Оркестра не было слышно! Зал ликовал, рыдал, снова ликовал.

Музыка С. Прокофьева к балету «Ромео и Джульетта» звучит во всем мире…

…Раиса Стручкова рассказывала мне, как, уже будучи солисткой Большого театра, приходила с другими балеринами на репетиции, хотела перенять технику Улановой.

“Но куда там! – рассказывала она. – Глядя на Уланову, мы забывали обо всём, мы не могли повторить ни одного движения. Мы смотрели на Уланову, как на икону”.

Так кто же такая Уланова? Для себя я так сформулировала ответ: Уланова – балерина, которую выбрали для ведущих

партий: Ростислав Захаров для балета “Бахчисарайский фонтан”, Леонид Лавровский для балета “Ромео и Джульетта”. И выбрали Уланову в то время, когда русский балет нужно было извлечь из пропасти надругательств тех же олбрайт. Десятилетие под стягом “Интернационала”, с которым Айседора Дункан носилась босиком по сцене Большого театра, уничтожало одухотворённость, роскошь, изящество русского балета. Пока, наконец, в 28-м или в 29-м году Сталин не произнёс догмат советского искусства – социалистический реализм»[27].

О своей роли Галина Уланова рассказывала:

– «Свежими и нынешними очами» смотрим мы на Шекспира сегодня, и этот взгляд отличается от вчерашнего, а завтра он, наверно, опять изменится. Спустя несколько лет, уже работая в Государственном академическом Большом театре, где возобновлялся лучший балет Прокофьева, я как бы заново задумывала свою героиню: она казалась озаренной всем опытом моей жизни, годами только что победно завершившейся войны. В Джульетте увидела я волю необыкновенной силы, способность и готовность бороться и умереть за свое счастье. Отсюда новый, обостренный драматизм сцены с отцом – отказ стать женой нелюбимого Париса – и та решимость, отчаяние и мужество, которые я стремилась выразить в танце…

Воистину, она умела мыслить пластическими образами. Оттого ее танец был индивидуальным, чувственным и незабываемым.

Партнер Улановой, проведший десять лет на сцене Большого с великой балериной, Юрий Тимофеевич Жданов, вспоминал о гастролях коллег:

– …В тот вечер я был увлечен танцевальной драмой, исполненной ансамблем выдающихся ленинградских артистов. Сравнивая увиденную тогда Джульетту с образом, созданным балериной позднее на сцене Большого театра, скажу, что он сильно изменился. Утоньшился овал лица, изменилась прическа, костюм, само исполнение стало значительно богаче оттенками. А главное – образ Джульетты приобрел заметные героические черты, которые, пожалуй, были менее заметны в ранние годы, когда главных героев увлекала, захлестывала лирическая стихия. …Сергеева в роли Ромео я запомнил хуже, и это стало большой потерей. В дальнейшем я видел Константина Михайловича во многих партиях, но не в роли Ромео. С переездом Улановой в Москву Сергеев отказался от исполнения любимой партии.

Но балет остался в репертуаре самой Улановой, когда в ее жизни начался «московский» период. Ее новый партнер Ю. Жданов вспоминал:

– Мы с Галиной Сергеевной часто выезжали на один-два спектакля в Ленинград. Вначале это были «Бахчисарайский фонтан» и «Медный всадник», позднее прибавился балет «Ромео и Джульетта». В каждодневном репетиционном труде полностью проявился улановский стиль работы. С ней я репетировал в два-три раза больше, чем с другими балеринами, даже самый часто исполняемый, «сидящий в ногах» балет. Неважно, что все технически сложные места прекрасно получаются сегодня, назавтра назначается следующая репетиция, на которой снова и снова мы проходим те же «куски». Уже в который раз репетитор Улановой Тамара Петровна Никитина говорит: «Все отлично, Галя, можно заканчивать», а Уланова: «Юрочка, давай повторим вот это место, чтобы было еще невесомее», а чаще даже и не прибавляет никаких объяснений. Зато на спектакле о технической стороне не приходилось думать, ощущалась полная физическая свобода и взаимопонимание – высшая форма общения партнеров.

Виталий Вульф, не раз видевший Уланову в образе Джульетты, писал, словно подтверждая мысли балерины о «сменяемости» восприятия образа с годами: «Уланова не утратила своей невесомости и легкости, но в годы творческой зрелости она живет в спектакле напряженной, полнокровной жизнью, а не проходит в нем, как видение и мечта. Это уже не “лирическая тень” Джульетты, а сама Джульетта, подлинно шекспировская героиня, во всей полноте и цельности ее характера, только созданная особыми средствами хореографического искусства».

После премьеры «Ромео и Джульетты» писали, что Уланова «несет с собой чисто лирические звучания, хрупкую трогательность девичьих грез и мечтаний», что «вся прелесть Улановой – Джульетты – в затаенной приглушенности ее движений, робости их… в несмелых чертах, которыми она рисует чисто лирический образ», что «и первая встреча Джульетты с Ромео… и первая ночь любви не даны в их шекспировской страстности. Джульетта встала с ложа любви тою же, что и легко склонилась на него. Она остается такой же лирически целомудренной и чистой».

Сцена из балета «Ромео и Джульетта» с легендарной Улановой

Тот же Жданов, солист Большого театра, а впоследствии педагог, дает нам свое видение творчества великой балерины.

«Посмотрел я на московской сцене еще несколько балетов, когда стало известно, что скоро состоится декада Ленинградского искусства в Москве, на которой будут показаны лучшие спектакли Кировского театра, а знаменитая пара Галина Уланова и Константин Сергеев выступит в “Лебедином озере” и в недавно поставленном балетмейстером Л. М. Лавровским балете С. Прокофьева “Ромео и Джульетта”, который вызвал множество толков и волнений в балетной среде. Мне повезло, я видел оба спектакля.

Общее впечатление от “Лебединого озера” было такое: оказывается, можно танцевать даже лучше, чем в Большом театре. Уланова и Сергеев увлекали романтизмом, выразительностью и вместе с тем благородной сдержанностью исполнения. Лицо Улановой, его самоуглубленное, кажущееся спокойным выражение приковывало взгляд. Это как бы ничего не выражающее лицо могло передавать тонкие лирические переживания и самый глубокий трагизм. В дальнейшем, когда я мог видеть Уланову из зрительного зала, это поразительное выражение лица всегда волновало меня: и во втором акте

“Жизели”, и в “лебединых” сценах, и в прологе-триптихе “Ромео и Джульетты”, когда на сцене высвечены скульптурно-неподвижные фигуры Ромео, Джульетты и патера Лоренцо. Здесь на прекрасном, внутренне сосредоточенном лице Улановой читалась трагическая судьба Джульетты. А через несколько минут в короткой сцене “Джульетта-девочка” великая артистка являлась совершенно иной – в образе резвого подростка. Уже не видишь других персонажей (синьору Капулетти, Кормилицу) и только следишь за юной порхающей фигуркой, которая за короткие мгновения танца успевает многое рассказать о своей героине. Такой я впервые увидел тридцатилетнюю Уланову, такой же она представала и в своих последних выступлениях в Большом театре и на сцене “Метрополитен-Опера” в дни наших американских гастролей 1959 года»[28].

Когда в 1940 году в театре Уланова станцевала «Ромео и Джульетту» в постановке Леонида Лавровского, она признавалась, что сначала не поняла музыку Сергея Прокофьева.

На театральном худсовете она говорила, что не знает, как можно *это* станцевать. И даже после триумфальной премьеры балета, присутствуя на банкете, балерина произнесла вслух: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете».

В одном из интервью балерину спросили, какое для нее лично значение имеет музыка. На что Уланова ответила:

– Музыка… Музыка для меня не вид искусства даже, а больше. Для меня связаны природа и музыка. Обе загадочные, необъяснимые, и обе так влияют на тебя, завораживают, околдовывают… Пробуждают в твоей душе такие скрытые чувства, о которых и не догадывалась. Можно не уметь, но умом понять, скажем, как пишется книга, как художник рисует, скульптор лепит. А как создается музыка? Как композитор начинает слышать свое произведение? Из чего? Всего-то, казалось бы, есть семь нот, и все. Мне этого не понять. Меня иногда спрашивают: знакомо ли мне чувство зависти? Скорее всего, нет. Но вот чему всегда удивлялась и чему завидую, когда человек садится за рояль и начинает импровизировать. Когда в школе были уроки фортепиано, я всегда играла только по нотам, потом и это ушло…

К счастью, на шутку балерины Прокофьев не обиделся. Великий музыкант был так потрясен талантом Улановой, что спросил приму:

– А что вы хотите станцевать? Я бы хотел написать для вас музыку.

Та ответила, что думает о Снегурочке – образе, полностью совпадающем с ее скромным, застенчивым и внешне холодным видом. На что Прокофьев сказал:

– Нет, это невозможно – уже есть музыка Римского-Корсакова. Я напишу для вас «Золушку».

Приведем здесь воспоминания Натальи Дудинской, ставшей впоследствии супругой первого партнера Улановой – К. М. Сергеева.

«В годы войны Кировский театр эвакуировался в Пермь. Трудное, тревожное было время. Но Сергеев решил создать наперекор всему светлый, лучезарный балет. Задумал “Золушку”. В Пермь прилетел Сергей Прокофьев. Помню, в совершенно промерзшем зале мы ставили на рояль свечу, композитор доставал из своего необъятного портфеля ноты, Сергеев фантазировал, придумывал движения. Я выполняла их – в теплых гамашах, в какой-то то ли полбалетной тунике, то ли в ватнике, надо сказать чрезвычайно соответствовавшем наряду сиротки-Золушки. Шаг за шагом рождался балет, которому суждено было стать подарком далекой еще Победе. Но и при свете той свечи мы еще не увидели наше общее будущее»[29].

Театр оперы и балета имени С. М. Кирова.
Ленинград, 1944 г.

На своем юбилее в Мариинском театре Константин Михайлович сказал со сцены знаковую фразу:

– Тогда в Перми родилась моя «Золушка», зажглась на всю жизнь моя звезда…

Несмотря на то что Дудинская вспоминает лишь себя во время репетиций в Перми, однако рядом с ней свою главную роль репетировала совсем другая Золушка – великая Уланова, для которой композитором и сочинялся этот балет.

– В первый послевоенный сезон осенью 1945 года Р. Захаров поставил на сцене Большого театра балет С. Прокофьева «Золушка», – вспоминал партнер Улановой Ю. Т. Жданов. – Получился большой парадный спектакль-феерия с богатой и разнообразной хореографией. Галина Сергеевна исполняла роль Золушки, это была одна из первых ее ролей на сцене Большого. В образе ее героине замечательным образом сочетались реалистические и сказочные черты. На мой взгляд, весь антураж Золушки был по моде того времени излишне натуралистичен, что местами разрушало обаяние сказки. Но талант Улановой преодолевал все. В памяти остались романтический «Звездный вальс» и финальный дуэт Золушки и Принца, прекрасным исполнителем которого стал М. Габович.

Поэт Борис Пастернак, увидевший балет и чрезвычайно растроганный зрелищем, не сдерживая эмоций, писал Улановой:

«Дорогая Галина Сергеевна! Вы большая, большая артистка, и я со все время мокрым лицом смотрел вас вчера в “Золушке” – так действует на меня присутствие всего истинного большого рядом в пространстве. Я особенно рад, что видел вас в роли, которая, наряду со многими другими образами мирового вымысла, выражает чудесную и победительную силу детской, покорной обстоятельствам и верной себе чистоты… Старое сердце мое с вами…»

Глава 12
Уланова – Жизель, Вечеслова – Эсмеральда

Многие считают, и это же подтверждал танцовщик Юрий Жданов: балеты «Ромео и Джульетта» и «Жизель» – вершина творчества Улановой на ленинградской и московской сценах.

Главную партию в спектакле «Жизель» Галина станцевала в 22 года, причём произошло это при традиционно неизбежных обстоятельствах. Роль предназначалась балерине Елене Люком, но та по состоянию здоровья не смогла выйти на сцену.

Партию Жизели еще до Улановой блистательно исполняли Тамара Карсавина и Анна Павлова, но, наверное, к счастью, наша героиня не видела исполнение этих балетных прим. И потому смогла создать свой собственный незабываемый образ. «Её “Жизель” стала совершенно новой – образ был наполнен невероятной духовной силой, целостностью и даже величием – всем тем, чего так не хватало даже самым прославленным танцовщицам, которым довелось исполнять эту роль», – писал В. Вульф.

Уланова в роли Жизели

Идя на первую репетицию «Жизели», балерина пребывала в полной растерянности от того, что никак не может понять роль. И тогда она принимает решение: едет в Царское село, где в долгих раздумьях рождается «улановский» подход к этому балету. Вставая со скамейки, балерина была полна мыслей,

подготовивших ее тело к новому танцу. На следующую репетицию она пришла перевоплощенной в саму Жизель, и эту перемену заметили все присутствующие.

Подруга с детских лет и коллега балерины Татьяна Вечеслова писала, рассуждая о различных толкованиях партии Жизели: «Ближе всего отвечает моему сердцу образ Улановой – он самый достоверный, потому что пронизан поэзией, потому что повесть о Жизели рассказана Улановой как бы вполголоса и овеяна нежной грустью, той грустью, о которой может поведать легкий ветер, доносящий ароматы скошенных трав, цветущего колоса… Но, сказав о Жизели – Улановой, я тут же оговорюсь. Духовный мир улановского образа богаче того, которым авторы балета наделили свою героиню. Верно ли это? Об этом можно спорить, но не принять улановскую трактовку как самую достоверную я не могу – ибо все в ней меня убеждает».

И как тут не вспомнить трогательные строчки короткого стихотворения, посвященного балериной Вечесловой своей лучшей подруге:

Подруга чистых дум и юношеских лет,
Ведь наша дружба родилась за партой,
Пройдут века, а ты оставишь след,
Как музыка бессмертного Моцарта.

О своей подруге Уланова говорила:

– Она обладала изумительным танцевальным и актерским даром. Она захватывала своим талантом не только зрителей, но и нас, артистов: мы всегда за кулисами толпились, чтобы её посмотреть.

А вот как однажды написала балетный критик Галина Кремшевская:

В двадцать восьмом году, в мае,
В городе, что на Неве,
Выросли незабываемые
Девушки две.
Засияли две балерины
Солнышком из тумана:
Имя одной – Галина,
Имя другой – Татьяна.

Отдадим же дань памяти и этой великой балерине[30], дружба с которой скрашивала самые тяжелые детские и юношеские годы

Улановой и длилась всю долгую насыщенную жизнь двух творческих натур.

Татьяна Михайловна Вечеслова (25 февраля 1910, Санкт-Петербург – 11 июня 1991, там же) – выдающаяся российская балерина, легенда петербургской сцены, прима-балерина Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова, балетный педагог. Заслуженная артистка РСФСР (1939). Лауреат Сталинской премии второй степени (1946).

Её отец – Михаил Михайлович Вечеслов (10 августа 1855 – 12 февраля 1943), потомственный дворянин, выпускник Пажеского корпуса, подполковник, принадлежал к нетитулованному, но очень старому, от времён Иоанна Грозного, дворянскому роду. Одна из прапрабабушек – воспитательница Николая I – отличалась такой твердостью и смелостью характера, что будущий государь называл её «Моя няня-львица».

Другая прабабушка – знаменитая Фанни Снеткова, любимая актриса А. Островского – первой сыграла роль Катерины в пьесе «Гроза». Вся семья со стороны матери была на редкость музыкальна: дед играл на альте в оркестре Мариинского театра, три тетушки окончили курс в Консерватории. Одна из них – Адель Снеткова – учила нотной грамоте и игре на рояле юного Игоря Стравинского. Евгения Петровна Снеткова-Вечеслова (22 февраля 1882 – 16 ноября 1961), ученица Чекетти, с 1900 года танцевала в кордебалете Мариинского театра, а позже и до конца 1960-х годов была преподавателем младших классов в Хореографическом училище.

Именно «генетическая составляющая» предопределила характер Татьяны Вечесловой. Врождённый артистизм, абсолютная музыкальность, литературная одаренность сочетались с прямотой, обострённым чувством чести, долга и человеческого достоинства. В ней словно сосуществовали два персонажа Андерсена: балерина и стойкий оловянный солдатик; воитель в облике хрупкой женщины с необыкновенными фиалковыми глазами.

Татьяна Вечеслова в роли Эсмеральды

В Хореографическом училище Таня оказалась в одном классе с Галей Улановой и обрела подругу на всю жизнь. Они вместе занимались у М. Ф. Романовой, матери Улановой; вместе

оказались в классе А. Я. Вагановой.

Несхожесть характеров и разность дарований двух одноклассниц определили возможность дружбы, противостоящей годам и расстояниям. Таня, импульсивная, озорная, с искрящимся темпераментом, но чуткая и отзывчивая, сумела вызвать доверие сдержанной, осторожной и, как могло показаться, холодноватой Гали. Их несходство исключало поводы для соперничества, их характеры притягивались друг к другу, как полюсы, их дружба рождала творческую гармонию.

Уже во втором классе училища определилась судьба дуэта Уланова – Вечеслова, который потом назовут одним из лучших в советском балете: они «ползали» по сцене «божьими коровками» в балете «Капризы бабочки». Позже три года подряд с успехом исполняли саботьер[31] в «Тщетной предосторожности» – маленький галантный кавалер Галя Уланова и хорошенькая девочка-барышня Таня Вечеслова. В 1928 году подруги были приняты в труппу Кировского театра. Сценическая карьера началась стремительно: через 7 дней после прихода в театр Вечеслова станцевала партию Гюльнары в балете «Корсар», заменив заболевшую балерину.

Столь же стремительно росла известность. Каждый год знаменовался премьерой, которая становилась достоянием советского балета: 1929 – «Красный мак», 1930 – «Эсмеральда», 1931 – «Болт» и «Карнавал», 1932 – «Пламя Парижа», 1934 – «Бахчисарайский фонтан». Руководителем балетной труппы в то время был балетмейстер-новатор Ф. В. Лопухов. Подготовка ролей классического репертуара чередовалась с участием в его радикальных балетах «Щелкунчик» и «Болт» на музыку Шостаковича.

Успех был ошеломляющим. В статьях и рецензиях, в каждом печатном слове на первый план вырывалось восхищение игрой Вечесловой. Все, что происходило на сцене, любое движение танца, самый сложный элемент были настолько подчинены внутренней логике роли, драматизму чувств и страстей, что техническую виртуозность просто не замечали. А ведь техникой Вечеслова владела блестяще. Евгений Мравинский говорил, что под её «пальцы» оркестр может играть без палочки.

Когда в 1934 году был поставлен «Бахчисарайский фонтан», публика – и не только ленинградская – ходила специально смотреть на дуэт Улановой и Вечесловой, Марии и Заремы – воплощенной верности и испепеляющей страсти. Современники восторженно обсуждали партнёрство, а критика упражнялась в поисках эпитетов и превосходных степеней. Театровед Николай Волков отмечал: «Вечеслова обладает иной палитрой чувств, чем

Уланова. Она умеет не только любить, но и ненавидеть. Вряд ли можно представить себе клинок Заремы в руках Улановой. И как естественно сжимает рукоять кинжала Вечеслова! У неё все краски сгущены, ярки, интенсивны. Это не акварель, а “масло”…».

Так же страстно, как Вечеслова любила свою Эсмеральду, так Уланова любила Жизель и танцевала одноименный балет на протяжении всей своей сценической жизни.

Алексей Симонов как-то признал: «Оператор-любитель своей примитивной 16-миллиметровой любительской камерой снял из оркестровой ямы несколько отрывков “Жизели”. Общие планы, где виден рисунок танца, малоинтересны, но среди них вдруг один – примерно 10–12-секундный – крупный, почти во весь экран – кадр безумной Жизели – Улановой. И действительно, как ожог, ибо Уланова – Жизель там на самом деле безумна – глаза, пластика, безвольная унесенность музыкой – она и есть в эти секунды Жизель. И чье помутившееся сознание во взгляде – улановское или персонажа, – такая мысль даже не приходит в голову. Это такое “я в предлагаемых обстоятельствах”, что сам Константин Сергеевич Станиславский снял бы шляпу».

Какой труд предшествовал этой высоте! Именно об этом – каторжном труде во имя искусства – воспоминала подруга Улановой Татьяна Вечеслова.

«По приезде на Селигер мы с Улановой недели две, а то и месяц забывали обо всем. Тело отдыхало от постоянных упражнений. И все-таки каждый день напоминал нам: пора вставать к станку, начинать тренаж. И вот, где бы мы ни были, будь то изба, сарай или в лучшем случае клуб, начинались наши каждодневные уроки.

Свой экзерсис я нередко делала в клубе под игру патефона. Было неудобно, так как приходилось часто менять пластинки, но зато в какой железный плен ритма брал меня механический музыкальный ящик!.. Подо мной гремели неровные доски пола, в открытые окна виднелись поля, слышалось пение птиц, а я, обливаясь потом, крутила свои фуэте. Зато уж закончив свои упражнения, мы давали себе полную волю.

Татьяна Вечеслова и Галина Уланова

Искусство наше – тяжелый труд. Я наблюдала на репетициях за случайно попадавшими к нам людьми, которые близко никогда не сталкивались с балетом – писателями, врачами, художниками.

Все реагировали по-разному, но все сочувствовали. Врачи подставляли стулья, щупали пульс, предлагали лечь. Мы, улыбаясь, успокаивали их и, тяжело дыша, вытирая полотенцем пот, который капал с нас, убеждали их, что все в порядке – так всегда бывает. Только тогда, когда каждая мышца разогрета до конца, а мы своим видом напоминаем людей, вышедших из парилки, нам становится легко работать. Видя, как мгновенно приходит пульс в норму, они успокаивались.

Один писатель, просидевший у нас всю репетицию, имел растерянно-убитый вид и, уходя, сказал:

– Вот это да… Достается вам лихо, но зато красота – вроде бы небожители… В деревне колхозники, видя, как мы проделываем свои экзерсисы, сокрушенно качали головами, приговаривая:

– Ну надо же так суставы перевертывать – будто резиновые. Это ж легче сутки откосить да гряды прополоть…»

Для своей героини Уланова нашла облик, отличный от того, что представляли публике ее предшественницы. Балерина наполнила трогательный образ Жизели ощущением природной грации и силы. Большой знаток балета Львов-Анохин писал об

этой роли: «Костюм Улановой для первого акта составляет юбка такого же покроя, почти такая же легкая и длинная, как во втором действии, синий корсаж, синяя лента в волосах и маленький коротенький кружевной передник с крошечными карманами, куда Уланова очаровательным, “уютным” движением прячет руки. В этом костюме Улановой есть что-то трогательное. Айрис Морли писала, что среди костюмов других персонажей “белое с голубым платье Жизели отмечено печатью особого изящества, подобно нежной голубой жилке под тонкой кожей”.

Бережно сохраняя аромат и обаяние старинного классического балета, Уланова по-новому осмысливает философскую концепцию “Жизели”. Она как бы снимает двуплановость романтического балета, антитезу первого и второго актов, противопоставление реальности и мечты, жизни и загробной тени.

Для нее второй акт – это словно иное бытие Жизели, продолжение “жизни человеческого духа”, а не отвлеченное появление бесстрастного холодного видения. Это поэтический рассказ о силе женской любви, побеждающей саму смерть, о внутреннем преображении бесконечно любящего существа.

Роль Жизели обретает цельность, уничтожается разрыв между первым и вторым актами, их объединяет единство художественного замысла актрисы, которая видит в акте виллис органическое развитие единой, прозвучавшей еще в первом действии темы бессмертной самоотверженной любви. Уланова приносит в старинный балет размышления о силе любви, прощения, о мудрости добра, об искуплении зла.

В ее исполнении второй акт становится высшей точкой развития внутренней драмы. Жизель Улановой и после смерти продолжает бороться за свою любовь. В первом акте зло и обман сломили Жизель, во втором, в облике виллисы, она борется против зла и жестокости, в этом – найденное актрисой развитие философской темы образа. Вот почему в ней появляются черты той силы, величия, которых не было даже у лучших исполнительниц Жизели».

Как рассказывает нам сайт Большого театра, «Уланову в “Жизели” увлекла возможность тончайшего раскрытия противоположных душевных состояний. С одной стороны, нарастания предвкушаемого счастья безоглядной взаимной любви, не знающей сомнений и колебаний, восходящей гаммы радостных, светлых эмоций; с другой – тяжелого душевного потрясения, вызванного низким, коварным обманом со стороны любимого, внезапной утратой доверия к тому, что казалось идеалом, и, наконец, высокого гуманного чувства оправдавшей и

простившей души»[32].

Нельзя не отметить, что такие же эмоции наша героиня переживала и в жизни. Ведь нам известно о ее увлечениях и ее браках (только один из которых был официальным).

Сцена из балета «Жизель»

Глава 13
Юрий Завадский: странный брак длиною в жизнь

Галина Сергеевна пользовалась успехом как у именитых, так и не очень известных мужчин. Через десять лет после предполагаемого первого замужества она познакомилась с Юрием Александровичем Завадским, который был старше ее на 16 лет. Как мы уже говорили, в личных отношениях балерина всегда предпочитала мужчин постарше. А Завадский с молодых лет считался самым привлекательным мужчиной Москвы; его сын от брака с В. П. Марецкой иронично писал о нем: «Отец красив до умопомрачения». Юрий Александрович и актриса Вера Петровна Марецкая даже после развода сохранили дружеские отношения (он называл Марецкую «В.П.», а она – «Ю.А.»).

Существует интересная байка, согласно которой неподражаемая Фаина Раневская якобы рассказывала: «Вы спрашиваете, где Завадский? – Он пошел на рыдалку. – Разве он рыбак? – Не на рыбалку, а на рыдалку. Сегодня Галя танцует Жизель, а когда Галя танцует Жизель, Юра всегда плачет».

Завадский был единственным мужчиной, с которым Уланова официально вступала в брак. Произошло это знаменательное событие в июле 1941 года. Эвакуацию в Казахстан во время войны они провели вместе (по другим сведениям, Уланова оказалась в эвакуации в Казахстане, а Завадский – в другом месте). После войны в Москве он проживал с мамой на улице Горького, а жена, Галина Сергеевна, – в своей роскошной пятикомнатной квартире на Котельнической набережной столицы. В этом высотном доме обитала вся творческая и военная элита. Брак их фактически распался после войны, в конце 40-х годов, хотя официально развод так и не был оформлен. Они расстались спокойно, без скандалов и были скорее друзьями, чем мужем и женой.

Юрий Завадский – очень примечательная личность: актер, режиссер и, можно сказать, одна из ключевых фигур российского театра XX столетия. Более подробную информацию о нем почерпнем в разных источниках[33].

Юрий Александрович Завадский (1894–1977) – советский актёр и режиссёр, педагог. Народный артист СССР (1948). Лауреат Ленинской (1965) и двух Сталинских премий (1946, 1951). Герой Социалистического Труда (1973). Член ВКП(б) с 1944 года.

Юрий Завадский родился 30 июня (12 июля) 1894 года в Москве. Его отец Александр Францевич, служа добросовестно, получил чин коллежского асессора, который давал право на дворянство. Известно, что отец будущего советского деятеля искусств обладал великолепным басом – его даже приглашали на сцену Большого театра, но он предпочел службу чиновником, а пел дома на семейных концертах под аккомпанемент супруги, которая ранее окончила Московскую консерваторию. Семья была интеллигентной, дружной и весьма обеспеченной, жили в центре Москвы в большой квартире деда. Детей в семье было трое, их обожали и баловали. Некоторые современники утверждали, что Юра так и остался избалованным непосредственным и восторженным 10-летним ребенком. Учился Юрий Александрович в 9-й Московской гимназии, считавшейся лучшей. Мальчик был одаренным учеником, он прекрасно рисовал, посещал драматический кружок, ему легко давались языки (он отлично владел французским и английским).

Юрий Александрович Завадский

Невероятно остроумная и мудрая актриса Фаина Раневская как-то съязвила, что родился Юрий Завадский в енотовой шубе. А он действительно был баловнем судьбы. В 1913 году Завадский поступил на юридический факультет Московского университета и

одновременно брал уроки в школе рисования и живописи С. Ю. Жуковского, а затем в школе П. И. Келина. В 1915 году учился в студии Е. Б. Вахтангова (с 1920 года – 3-я студия МХАТ). В 1918 году П. Г. Антокольский, с которым Завадского связывала дружба на протяжении долгих лет жизни, познакомил его с М. И. Цветаевой, и она, увлекшись обольстительным красавцем, написала цикл стихов «Комедьянт». Завадский поразил Цветаеву высоким ростом и статью, элегантностью, золотыми кудрями с падавшей на лоб седой прядью, огромными синими глазами. Конечно, она увлеклась ярким молодым актером, возвращая ему свои чувства талантливыми стихотворными строчками… Ему посвящены циклы стихов поэтессы «Братья» (1918, вместе с П. Антокольским), «Комедьянт» (1918–1919), стихотворения «Beau tenebreux» (1918), «Я Вас люблю всю жизнь и каждый день…» (1918). Под именем «Юра З.» он выведен в «Повести о Сонечке» (1937).

Марина Цветаева называла его «памятнейшим из всех» и «лицедеем». Она писала, страстно и мучительно подбирая слова и точные образы.

Ваш нежный рот – сплошное целованье…
Любовь ли это – или любованье,
Пера причуда – иль первопричина,
Томленье ли по ангельскому чину —
Иль чуточку притворства – по призванью…

Как утверждают, в студии Евгения Вахтангова родилась и любовь поэтессы к театру, и под впечатлением пережитого в этих стенах она написала ряд пьес, которые, по утверждению некоторых, также были посвящены Завадскому.

Между прочим, в доме, где долгие последние годы жила Уланова, была комната, превращенная в библиотеку. В ней хранится 2400 книг, среди которых легко обнаруживаются томики Цветаевой. К счастью для поклонников великой балерины, ее квартира превращена в музей и все вещи остаются там в своем «первозданном» свете…

В 1920–1924 годах Юрий Завадский – актёр и режиссёр 3-й студии МХАТ (Студии имени Вахтангова); играл Антония в спектакле по пьесе М. Метерлинка «Чудо святого Антония» (1921), в котором выступил и как сценограф, и Калафа в «Принцессе Турандот» (1922). С 1922 года был членом художественного совета, избранного актёрами после смерти Вахтангова.

Как режиссёр Юрий Завадский дебютировал в 1924 году

спектаклем по пьесе Н. В. Гоголя «Женитьба».

В 1924–1931 годах Юрий Завадский был актёром МХАТ, где, в частности, сыграл Чацкого и графа Альмавиву в «Женитьбе Фигаро». В том же 1924 году он создал собственную театральную студию (с 1927 года – Театр-студия), актёрами которой были его ученики В. П. Марецкая, Р. Я. Плятт, Н. Д. Мордвинов, П. В. Массальский и др., и руководил ею до 1936 года.

В 1932–1935 годах Юрий Завадский возглавлял Центральный театр Красной армии. В 1936 году был направлен в Ростов-на-Дону, где возглавлял построенный в 1935 году Театр имени М. Горького. В 1940 году Юрий Завадский вернулся в Москву и был назначен главным режиссёром Театра имени Моссовета, занимал этот пост до конца жизни. С ним вместе сюда перешли и любимые ученики. Среди наиболее значительных постановок – «Нашествие» Л. М. Леонова (1943), «Петербургские сновидения» по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (1969), «Маскарад» М. Ю. Лермонтова (две постановки: 1952 и 1964); за спектакль «Маскарад» Юрий Завадский в 1965 году был удостоен Ленинской премии.

С 1940 года преподавал в ГИТИС имени А. В. Луначарского, в 1947 году получил звание профессора.

Умер 5 апреля 1977 года. Похоронен 8 апреля 1977 года в Москве на Ваганьковском кладбище в могиле матери.

Утверждают, что всю жизнь Завадский был привлекательным и обаятельным мужчиной. И даже облысев, он оставался неотразимым и в совершенстве пользовался своим даром обольщать и очаровывать, а элегантность и умение одеваться он сохранил до последних дней: в 70-летнем возрасте он прекрасно выглядел в джинсовом костюме, которых в Москве были единицы.

«Титулованный Завадский Юрий Александрович, личная жизнь которого обсуждалась непрерывно, женщинами был любим невероятно. Но семейная жизнь у него не складывалась. Во-первых, он был трудоголиком, театр он любил больше всего на свете, а во-вторых, на долгие привязанности он не был способен, они его тяготили. Его верная легендарная домработница Васена, известная всей театральной Москве, так характеризовала Завадского: прохладный он у нас. От многих подруг уходил он сам, первая жена Анисимова-Вульф не выдержала бесконечных измен и ушла сама, хотя потом 40 лет была его верной помощницей. Правда, официально они не были расписаны, как с В. Марецкой и Г. Улановой. Недолгим был и его первый официальный брак – очень скоро ушел от В. Марецкой и маленького сына непостоянный Юрий Завадский. Жены, как правило, на него не обижались, и дальше с ним их связывали

дружеские и творческие отношения. Его сын тоже стал режиссером и тоже работал в театре Моссовета, но выйти из тени великих родителей ему не удалось. Умер он в 2006 году»[34].

Галина Уланова и Юрий Завадский… союз этой звездной пары затмевал остальные их увлечения. Говорят, что настоящей любовью Улановой был Берсенев, но брак с Завадским она не расторгла до самой его смерти. А он боготворил ее всю жизнь, хотя вместе они прожили недолго в эвакуации в Казахстане. После войны они жили уже порознь.

Юрий Завадский с актрисой Верой Марецкой

В материале «Юрий Завадский и Галина Уланова» читаем[35].

«Брак Завадского и Улановой фактически распался в самом конце 1940-х годов, после чего у каждого были свои “сюжеты”. Они жили по разным адресам, но формально оставались мужем и женой до самой кончины великого режиссера, который любил Галину Сергеевну до последнего вздоха.

Борис Поюровский в газете “Совершенно секретно” рассказывал: “Наша последняя встреча состоялась летом 1976 года. Ю.А., как все мы называли Завадского, был тяжело, неизлечимо болен, но не любил говорить об этом. Напротив, держался мужественно, делился планами, интересовался новыми пьесами, спектаклями.

К этому времени уже не стало и его бессменной

домработницы Васены. Правда, днем к нему приходила помощница по хозяйству, но вечерами он чувствовал себя особенно неуютно и потому радовался каждому звонку, особенно когда театр уезжал на гастроли, а он оставался в Москве.

Дела у нас никакого не было. Мы говорили о том, о другом. Затем перешли в кухню, где Ю.А. стал проводить ревизию холодильника и готовить ужин. Вдруг звонит телефон.

– Да, да, конечно! Нет, нет! Сейчас же буду!

На моих глазах буквально за минуту Завадский преобразился:

– Борис, вы не рассердитесь? Мы договорим в другой раз. А сейчас я должен срочно ехать к Галине Сергеевне.

С этой минуты он не ходил, но порхал по комнатам: «одбирал сорочку, костюм, носки, туфли. Затем аккуратно сложил в целлофановый пакет все, что прежде достал из холодильника для ужина. На ходу небрежно взглянул на себя в зеркало и вышел на улицу, где на удивление быстро остановил такси и счастливый, как юноша, умчался к Ней. Таким красивым, элегантным, по-юношески взволнованным предстоящим свиданием я его и запомнил навсегда.

Еще раньше, даже будучи на гастролях в других городах, Завадский улетал в Москву на спектакли с участием жены. Он готовился к ним с такой тщательностью, будто был ее партнером, а не зрителем. Возвращаясь, Юрий Александрович с упоением каждый раз рассказывал, каким особенно удачным оказалось вчерашнее представление с Галиной Сергеевной в главной роли».

Почему они так и не расторгли брак, остается только гадать. Если почитать воспоминания самого Юрия Завадского, то становится очевидным, что он обожал свою хрупкую жену, изумлялся ее терпению и трудоспособности. К примеру, вот такой эпизод.

«Балетное искусство для Улановой – это подчинение себя музыке, это умение выражать через танец музыку.

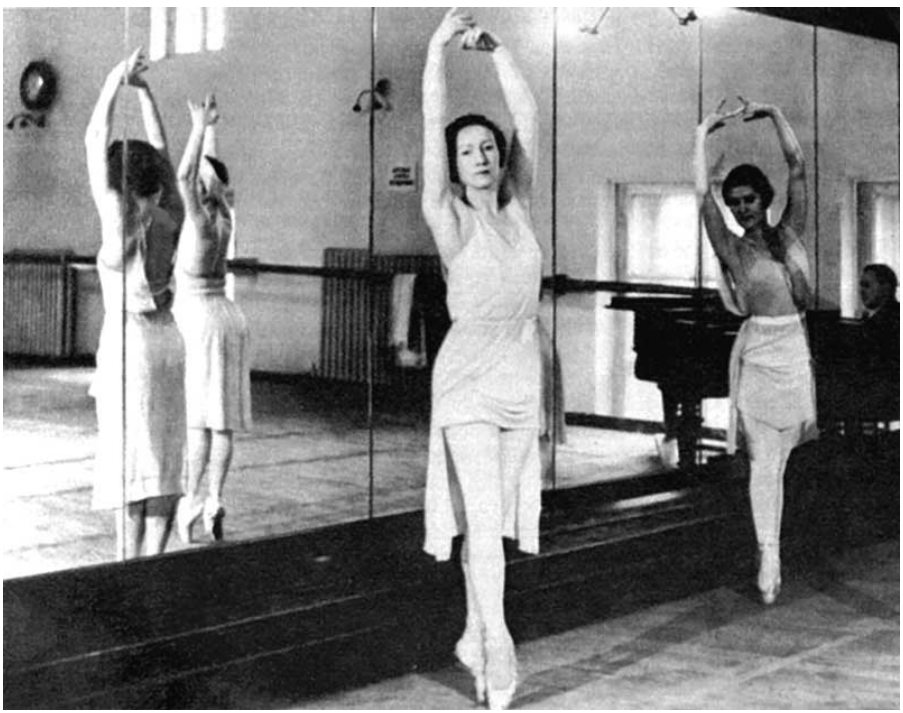
Труд в классе. Труд на репетиции. Труд на спектакле. Труд везде и всегда. В день выступления Уланова по-особенному сосредоточена и отрешена. Вот она сидит и размышляет, мысленно просматривая и переживая события спектакля. Уланова долго выбирает туфельки, проверяет крепость лент, примеряет их. Вот она по давней балетной традиции обшивает носок туфельки суровыми нитками, чтобы не поскользнуться в танце. Вот оставляет работу и снова погружается в раздумье…

Заканчивается спектакль… медленно и трудно остывала Уланова.

Разгримировывалась, принимала душ, переодевалась. А дома – нет кровинки в лице – усталость, усталость, усталость. Вот

только что она казалась невесомой, словно сотканной из воздуха. Только что, сияющая, со смущенной улыбкой, по-девичьи стыдливая, благодарила зрителей (кто не помнит этих удивительных улановских поклонов!). А дома – ножные компрессы, ноги в навернутой на них ткани, боль, которую причиняет каждый переход с места на место. И глаза – страдальческие, беспомощные. Кажется, жизнь ушла из Улановой.

Но завтра – снова класс, снова станок, у которого она будет работать без устали и без пощады. И будет спрашивать статиста: “Какие вы можете сделать мне замечания?”. И будет внимательно слушать, непобедимая усталостью и болью».



Труд в классе.
Труд на репетиции.
Труд на спектакле.
Труд везде и всегда…

В книге «100 знаменитых муз» под авторством Е. Обойминой и О. Татьковой обнаруживается такая яркая короткая цитата, вместившая все долгие годы взаимоотношений этой странной пары: «Красавец актер Юрий Завадский, который был старше Улановой на шестнадцать лет, познакомился с ней в 1930-е годы в Барвихе, где они оба отдыхали. Вскоре он приехал в Ленинград,

чтобы добиться взаимности покорившей его женщины. Ему удалось это, хотя впоследствии они продолжали жить в разных квартирах и виделись довольно редко. Когда после войны Уланова с Завадским расстались, то все равно остались друзьями. В течение многих лет бывший муж Галины Сергеевны неизменно приходил к ней вечерами на чай. Этот большой и все еще красивый мужчина робел перед ней, маленькой и хрупкой…».

Актёр театра и кино Геннадий Бортников вспоминал: «В США, где Юрий Александрович ставил спектакль, ему представилась возможность пройти медицинское обследование в престижном американском госпитале. Режиссер, уверенный в себе, с легкостью согласился, а результат оказался неожиданно плачевным. Медики обнаружили развитые признаки ракового заболевания. Для Завадского, который еще недавно подчеркивал, что в свои 80 лет он чувствует себя как мужчина средних лет, это было потрясением».

Ю. А. Завадский скончался 5 апреля 1977 года. 22 февраля 1977-го он в последний раз выступил перед труппой Театра им. Моссовета. На его похоронах звучала трогательная музыка и эмоциональный романс И. С. Козловского «Выхожу один я на дорогу». Галина Сергеевна послала усопшему мужу венок с лаконичной надписью: «Завадскому – от Улановой». Но даже и после его смерти она продолжала интересоваться всем, что было с ним связано. В год 100-летия великого актера и режиссера Уланова пришла на сбор труппы Театра им. Моссовета, чтобы таким образом засвидетельствовать свое почтение знаменитому деятелю искусства и своему покойному супругу.

Глава 14
Иван Берсенев и Вадим Рындин «Я вспоминаю их с признательностью…»

В Москве молодую Уланову ждала другая сцена и другая любовь. Новым избранником балерины стал актер, художественный руководитель Московского театра им. Ленинского комсомола Иван Николаевич Берсенев. Как и Завадский, он был талантливым и видным мужчиной, и к тому же, как и его предшественник, ради новой избранницы он тоже оставил семью. Правда, с женой, актрисой Софьей Гиацинтовой, он не оформил официального развода, став гражданским мужем балерины. Но жить вместе им пришлось недолго. В 1951 году Иван Николаевич скончался.

Иван Николаевич Берсенев (наст. фамилия – Павлищев; 11 (23) апреля 1889, Москва – 25 декабря 1951, Москва) – русский советский актёр, театральный режиссёр, педагог. Народный артист СССР (1948).

Иван Николаевич Берсенев

Иван Павлищев родился в Москве, в семье управляющего торговой фирмой. Детство и юность прошли в Киеве. Увлёкся театром ещё в гимназии, посещал спектакли в театрах. В восьмом классе гимназии поступил в драматическую школу Е. А. Лепковского и начал играть в любительских спектаклях,

ездил с группой молодых актёров на гастроли в Бердичев и Житомир. Так как гимназистам запрещалось выступать на сцене, изменил свою фамилию на Берсенев.

В 1905–1908 годах учился в Киевском университете. Участвовал в любительских спектаклях в Народном доме. В пьесе «Рабочая слободка» Е. П. Карпова играл роль Фёдора Ластовкина. В этой роли его увидел антрепренёр Театра «Соловцов» в Киеве И. Э. Дуван-Торцов, который и пригласил его в свою труппу. В 1907–1910 годах – актёр Театра «Соловцов», где работал под руководством К. А. Марджанишвили. Дебютировал на сцене в роли Родэ в пьесе А. П. Чехова «Три сестры». В театральном сезоне 1908–1909 вместе с К. А. Марджанишвили перешёл в антрепризу М. Багрова в Одессе, затем вернулся в Киев.

В 1911–1923 годах – актёр Московского Художественного театра (МХАТ). За годы работы в театре сыграл около 20 ролей. В 1913 году дебютировал в кинематографе.

В 1919 году, гастролируя с театром в Харькове, группа во главе с В. И. Качаловым оказалась отрезанной от Москвы событиями гражданской войны. Начались гастрольные странствия сначала по югу России (Крым, Одесса, Ростов, Екатеринодар, Поти, Тифлис, Батуми), затем за рубежом (Константинополь, София, Белград, Загреб, Вена, Прага, Братислава, снова Вена, Берлин и другие). В мае 1922 года группа вернулась в Москву.

В 1922–1936 годах – актёр (в 1928–1933 – заместитель директора, в 1933–1936 – директор и художественный руководитель) 1-й Студии МХТ (с 1924 – МХАТ 2). В качестве режиссёра дебютировал в 1925 году, поставив пьесу Н. А. Венкстерн «В 1825 году» (совместно с Б. М. Сушкевичем). После закрытия в 1936 году МХАТа 2 – актёр и режиссёр Театра имени МОСПС (с 1938 – Театр имени Моссовета).

С января 1938 по декабрь 1951 года – актёр и художественный руководитель (в 1949–1951 – главный режиссёр) Театра им. Ленинского комсомола (ныне «Ленком»).

В 1937–1951 годах преподавал в ГИТИСе им. А. В. Луначарского (с 1939 – профессор по кафедре режиссуры). Член ВКП(б) с 1947 года.

В Москве жил в доме № 7 в Брюсовом переулке и доме № 5/7 в Камергерском переулке.

Умер Иван Николаевич Берсенев 25 декабря 1951 года в Москве. Похоронен на Новодевичьем кладбище. Последние два года жизни жил в гражданском браке с народной артисткой СССР Галиной Сергеевной Улановой. И эти два года совместной жизни называют самым ярким романом Улановой.

До встречи с балериной Иван Николаевич тридцать пять лет прожил с актрисой Софьей Гиацинтовой в любви и согласии. Всегда говоривший, что сильно любит свою жену, Берсенев переживал из-за разрыва с ней. Но нахлынувшие новые чувства (не об этом ли в народе говорят: *седина в бороду – бес в ребро*) превозмогали муки совести и душевные страдания…

Берсенев встречался с любовницей в «Метрополе», потом они съехались и жили в ее квартире на Новослободской. Когда в 1951 году Берсенев умер, балерина переселилась в высотное здание на Котельнической набережной. Добавим здесь, что, сделав Уланову после войны «национальным достоянием», советское правительство определило ей место в столице. Балерине дали квартирку на Новослободской. В 1952 году Уланова поселилась в высотке на Котельнической – сначала в трехкомнатной квартире, на 9 этаже. А в 1986 году Уланова переехала в четырехкомнатную квартиру на шестом этаже с видом на Кремль.

Актриса Римма Маркова вспоминала[36]:

«Я ведь благодаря Берсеневу и с Галиной Улановой познакомилась. Хотя, как познакомилась, скорее так, поздоровалась, поговорила немного. Мы с ребятами из театра поехали к ним на дачу проведать Ивана Николаевича. Причем кто-то осуждал Уланову, мол, разлучница, увела Берсенева от Софьи Владимировны. Для меня же она была богиней. Поэтому я навсегда запомнила свое волнение, когда Иван Николаевич крикнул куда-то в комнату: “Галя, иди к нам!”. Через минуту в дверях появилась хрупкая женщина в довольно-таки скромном платье. Уланова! Она села с нами за стол и была очень проста в общении. Говорила, что ее тело не идеально для балета – слишком большой рост. “Поэтому мне приходится постоянно сутулиться”, – признавалась Галина Сергеевна…

Берсенев ушел из жизни в расцвете сил и таланта…

Гроб с телом Берсенева был выставлен для прощания на сцене Ленкома. Улановой на похоронах не было. Когда шла панихида, у театра остановилась ее машина. Галина Сергеевна вышла около служебного входа, постояла, поклонилась, села в автомобиль и уехала».

Сегодня на Новодевичьем кладбище стоит памятник Берсеневу, а сбоку имеется маленькая табличка, на которой написано: «Памятник сделан скульптором Янсон-Манизер по просьбе Галины Сергеевны Улановой»…

Следующим увлечением балерины стал главный художник Большого театра Вадим Федорович Рындин. Как и его предшественники, делившие постель со знаменитой танцовщицей, Рындин тоже бросил свою семью. Пара Рындин и Уланова многим казалась необычной, ведь они были полной противоположностью друг другу. Художник – веселый, общительный, душа любой компании. А Галина Сергеевна обладала замкнутой натурой, нелегко шла на контакт с людьми. Однажды она призналась:

– Вадим Федорович был ревнивым. Иногда это приводило ко

всяким неприятностям. Но что лукавить?! В глубине души я думала: вот тебе уже за сорок, а тебя еще ревнуют…

И не поймешь – радовало это ее или огорчало… Удивительно вообще, что она сделала подобное признание, ведь обычно из Улановой невозможно было вытянуть хоть мало-мальские подробности личной жизни.

Возможно, Рындин по-настоящему любил Уланову, но не сумел справиться с одной своей пагубной слабостью – он пил, причем с годами все больше и больше. В конце концов Галина Сергеевна выгнала его.

Вадим Фёдорович Рындин[37] (2 [15] сентября 1902, Москва – 9 апреля 1974, там же) – советский живописец, театральный художник, сценограф, педагог, профессор. Академик АХ СССР (1964; член-корреспондент 1947). Народный художник СССР (1962). Лауреат Сталинской премии второй степени (1950). Член ВКП(б) с 1951 года.

Вадим Рындин родился в Москве, в 1918–1922 годах учился в Свободных художественно-технических мастерских в Воронеже, затем, в 1922–1924 годах, во ВХУТЕМАСе. Был членом объединений «Маковец», «Четыре искусства», Общества московских художников, АХРР.

В 1931–1934 годах Вадим Рындин был главным художником Камерного театра, в 1935–1944 годах – Театра им. Е. Вахтангова, в 1944–1947 – Театра им. Маяковского. В 1947 году вернулся в Театр им. Вахтангова, где занимал пост главного художника до 1958 года. Одновременно с 1953 года был главным художником Большого театра Союза ССР.

В работах Рындина конца 1920-х – начала 1930-х годов ощутимо влияние конструктивизма. Затем он сочетал условные конструкции с живописными декорациями, часто использовал как основу оформления спектакля единую сценическую установку. В целом его творчеству присущи романтический пафос, эмоциональная насыщенность и лаконизм образов, тяготение к героико-эпическим решениям и ёмким метафорам.

С 1965 года преподавал в Институте им. В. И. Сурикова. С 1964 года был действительным членом Академии художеств СССР. Умер 9 апреля 1974 года; похоронен в Москве на Новодевичьем кладбище.

Интересные подробности близких отношений московских «небожителей» в одном из интервью озвучила известная актриса Римма Маркова[38]:

«Одно время мужем Улановой был Юрий Завадский, худрук Театра им. Моссовета. Так получилось, что и он, и Галина

Сергеевна, как, впрочем, многие знаменитые люди того времени, жили в одном доме – в высотке на Котельнической набережной. Завадский часто подвозил на своей служебной машине Фаину Раневскую, которая служила в Театре им. Моссовета и тоже жила на Котельнической. Однажды они приехали поздно вечером. Пока Фаина Георгиевна выходила из салона, Завадский стоял на улице, подняв глаза на светящееся окно в квартире Улановой: “Не спит моя звездочка ясная”. Раневская слушала-слушала, а потом не выдержала: “Просрал ты свою звездочку, Юра. Просрал”».

Алексей Щеглов в книге «Раневская. Фрагменты жизни» рассказывает:

«Иногда у Фаины Георгиевны бывала Уланова. Вскоре после войны Фуфа приехала вместе с Галиной Сергеевной на каком-то маленьком тупоносом “форде” сказочно синего цвета на дачу, где мы отдыхали. Уже тогда Фаина Георгиевна знакомила бабушку с Улановой – с необычайно восхищенным уважением. Уланова держала себя удивительно просто. Помню, все пошли гулять к пруду, и там Галина Сергеевна учила меня правильно бросать камешки, “как мальчишки”, сбоку и так, чтобы они при этом летели как можно дальше. В котельнической квартире у Фуфы на стенах ее комнат я видел нежные акварели и темперные этюды: букеты полевых цветов, подаренные Раневской мужем Галины Сергеевны Улановой Вадимом Рындиным, который встретился с Раневской еще у Таирова в Камерном театре, был в восхищении от театра, от Алисы Коонен, был свидетелем московского дебюта Раневской. Он бывал у Раневской иногда один, чаще с Галиной Сергеевной. Они были соседями Фаины Георгиевны: их квартира размещалась там, где и сейчас живет Галина Сергеевна, – в центральном высотном блоке котельнического дома.

Рындин дарил Фаине Георгиевне множество редких книг, импортных красок, пастелей, голландскую темперу – он был театральным художником, тогда – главным художником Большого театра, часто бывал за рубежом. Фаина Георгиевна очень нежно к нему относилась, называла “Вадим”, иногда уменьшительно-ласкательно “Вадимчик”.

Галина Сергеевна Уланова и Вадим Фёдорович Рындин

Однажды Раневская и Уланова приняли участие в нетрадиционном официальном мероприятии. После XX съезда ее и многих других известных деятелей культуры пригласили на процедуру сдачи лауреатских знаков «старого образца», то есть “сталинских” лауреатских медалей. Я хорошо помню Фуфины

награды – ордена и эти лауреатские медали – профиль Сталина размещался на небольшом диске, прикрепленном колечком к красной орденской планке. Все это у Раневской называлось “похоронные принадлежности”. Сталинская премия 1-й степени сопровождалась золотой медалью с золотым сталинским барельефом, 2-я степень имела золотого Сталина на серебряном диске, а третья была, по-моему, вся серебряная или бронзовая. Фуфа показывала домашним, как перед официальным правительственным чиновником, проводившим прием старых медалей, недавние верноподданные “отца народов” с омерзением бросали эти “культтовары” в огромный ящик, демонстрируя свое публичное очищение от скверны».

О своей соседке-балерине потрясающая в своей неподражаемой ироничности Фаина Раневская говорила: «К искусству Улановой отношусь коленопреклоненно». И была искренна!

Между прочим, Раневская очень любила балет, обожала Татьяну Вечеслову, часто бывала в Большом театре посмотреть любимую Екатерину Гельцер и незабываемую Галину Уланову, дружила с Ниной Тимофеевой, Раисой Стручковой.

С Рындиным у Галины Улановой жизнь не сложилась, пара рассталась. Словно оправдывая происходящее и беря вину на себя, Галина Сергеевна говорила:

– Наверное, я просто по характеру не домашний человек, вот и семьи не получилось.

Однако будем справедливы: она ценила всех своих избранников, как и подобает настоящей женщине, которая даже в ошибках видит лишь жизненный опыт.

– Все мои мужья были люди творческие, талантливые, очень интересные. Они многое мне дали, многому научили… Я всех с признательностью вспоминаю.

Глава 15
Она открыла эру зарубежных турне Русского балета!

Уланова стала первой советской звездой, открывшей эру зарубежных турне нашего балета. В 1950–1960-е годы Галина Сергеевна объездила почти весь мир. Четыре года танцевала сама, потом передала эстафету своим ученикам.

Первыми выступлениями Улановой в Европе стало участие в концертах фестиваля «Четырнадцатый музыкальный май» во Флоренции в 1951 году. После чего о ней заговорили в международной прессе.

В 1956 году Большой театр отправился на гастроли в Лондон, где Уланова танцевала две свои лучшие и любимые партии: Джульетту и Жизель. Успех советской труппы был просто невероятным! По просьбе английской стороны была произведена запись балета «Жизель» с участием Улановой. Как пишут балетоведы, «если учесть, что в 1954 году на родине Уланову сняли в фильме-балете “Ромео и Джульетта”, а за год до того в фильм “Мастера советского балета” были включены фрагменты ее выступлений, можно порадоваться, что и в наши дни благодаря этим съемкам мы имеем возможность любоваться танцем великой балерины». В действительности считается, что слава Галины Улановой как лучшей советской танцовщицы утвердилась за рубежом еще до первых ее выступлений в Европе. Она была известной и любимой зрителями советской страны, к тому же в СССР приезжали и зарубежные гости, которые охотно посещали балет. Неудивительно, что слава ее, как говорят, бежала впереди нее самой. Известности балерины также поспособствовали фильмы «Ромео и Джульетта» и «Большой концерт», которые демонстрировали за рубежом. Американский и немецкий балетмейстер Джон Ноймайер (год рождения 1942-й) говорил: «Еще когда я учился балету в Америке, Галина Уланова была для меня олицетворением русского балета».

Галина Уланова и Юрий Жданов в балете «Ромео и Джульетта» на сцене театра «Ковент-Гарден».
Лондон, 1956 г.

В последующие годы гастроли Большого театра по традиции открывались спектаклем с участием Улановой. Не зря существует

мнение, что балет – это преодоление барьера слова. Нашим танцорам удавалось то, что не могли совершить политики – они делали мир людей разных национальностей, разных верований, разных идеологических систем более близкими друг к другу.

«Большой балет» имел в Лондоне сверхъестественный успех. «Ромео и Джульетту» съехались смотреть все европейские балетоманы и самые известные балетные критики. По окончании спектакля англичанки бросали на сцену цветы и украшения, снимая их с себя прямо в зале, стоял такой восторженный крик, что никто и не заметил, как королевскую ложу покинула королева. Казалось, что овации длились бесконечно. К счастью, сохранились кадры того сенсационного успеха советской труппы. Машину, в которую, выйдя из служебного входа, села наша балерина, публика несла до отеля на руках.

Партнер балерины Николай Борисович Фадеечев много лет спустя вспоминал о своем лондонском дебюте с Улановой в «Жизели», когда английская пресса назвала его «самым аристократичным коммунистом». Журналистка Елена Федоренко включила этот эпизод в свой материал «Партия Улановой» в газете «Культура»[39]. «После одного из спектаклей фанаты подхватили на руки автомобиль с балериной: “В машину сел я почти случайно: хотел побыстрее попасть в отель, внезапно потемнело: мужчины, окружившие лимузин, почему-то были одеты в черное. Они вдруг начали трясти, раскачивать, толкать, приподнимать и опускать машину”. Этот эпизод – из хроники исторических гастролей Большого театра 1956 года в Лондоне, где Уланова танцевала Жизель и Джульетту. Тогда, во многом благодаря Галине Сергеевне, и родилось понятие “Большой балет”. Анонсы не скрывали возраст советской Джульетты, но ее 46 лет не помешали зрителям испытать ни с чем не сравнимый восторг. Британская художница Розина Виньярски, посетившая тот легендарный спектакль, передала музею 140 рисунков с изображением великой артистки и коллекцию статей, фотографий, программок и афиш».

Коллеги Улановой вспоминали о тех знаковых зарубежных гастролях: «Первый наш спектакль в Лондоне – “Ромео и Джульетта”. Помню, мы подсматривали из-за занавеса: что за публика, какие они, лондонцы? И – представляете?! – волосы розовые, синие, золотые; наряды, смокинги в зале, невероятные вечерние платья, причудливые шляпы… Казалось, вроде не там, где мы, сцена, а там, где она, сцена. Начался балет, закончился первый акт, закрылся занавес – и мёртвая тишина. Мы решили: всё. Кончено. Тишина – в зале, тишина – на сцене. Провалились! И не знаем: открывать занавес или не открывать? Наверное,

прошли секунды, но они были безумно страшными. А потом обрушился шквал аплодисментов. Мы открыли занавес и увидели: весь зал стоит. Куда подевалась неприступность этой чопорной публики! Мы выходили из артистического подъезда, длинной шеренгой стояли полицейские, и всё равно мы не могли пройти, нас ждала толпа зрителей, нас буквально щупали: живые ли мы, настоящие ли. И так – все дни гастролей. И оказалось, что лондонские зрители и весёлые, и любопытные, и дружелюбные…».

Однажды Галина Сергеевна сказала о Западе: «У них все как-то рационально, толково устроено». И тогда у нее спросили: «Могли бы жить за границей?». На что та ответила: «Нет. Никогда». Показательно в этом плане ее отношение к невозвращенцу Рудольфу Нуриеву. Знаменитый танцовщик в каждый приезд Улановой в Париж стремился встретиться с ней. И хотя она открыто не осуждала его невозвращение на Родину, но от встреч деликатно отказывалась. В ее гостиничном номере всегда стояли цветы от Нуриева, хотя сам он ни разу не был допущен к ней.

«Глядя на Одетту, Аврору, Джульетту Улановой, почему-то всегда думаешь о красоте России, о ее березах, полях, северных белых ночах. Чтобы ни танцевала Уланова, она была всегда русской, в ней именно русское очарование, русская застенчивость, русская духовная сила, русская “меланхолия”. Наверное, поэтому она и есть наша национальная гордость», – подчеркнула как-то ученица Улановой Нина Тимофеева, давая тем самым понять, что любой вопрос о «жизни на Западе» для нашей знаменитости закрыт навсегда.

Последнее выступление великой примы состоялось 29 декабря 1960 года. Галина Уланова простилась со зрителем Большого театра, завершив свою карьеру «Шопенианой» – тем самым балетом, в котором выступала в 1928 году, заканчивая хореографическое училище.

«Я ничего подобного в жизни не видел! Боже, каких вершин и высот может достигнуть творчество! Это точно дух Божий! Я сидел и ревел от восторга перед этим страшным искусством. Так потрясать мог только Шаляпин! Это был даже не танец, а пенье! За много лет я первый раз был потрясен. Почему я ее не видел раньше? Нельзя передать словами это впечатление. Тысячи мыслей были у меня в голове. Как удержать, сохранить на земле это чудо? Как оставить потомкам это Евангелие для грядущих веков, чтобы учились у нее этому высочайшему, божественному искусству?» – восторженно высказался о танце Улановой известный поэт и актер, кумир эстрады первой половины XX века Александр Вертинский.

Но балерина лишила своих поклонников возможности видеть ее, восхищаться сценическими образами и божественными па… О том, что тогда состоялся ее прощальный спектакль, знала только сама 50-летняя балерина.

После окончания сценической карьеры наша героиня работала в качестве педагога. В разные годы она занималась с такими известными танцовщицами, как Екатерина Максимова,

Людмила Семеняка, Нина Тимофеева, Нина Семизорова, Светлана Адырхаева, Алла Михальченко, Надежда Грачева, Владимир Васильев, Николай Цискаридзе и другими. Великая балерина, ставшая педагогом, говорила:

– У меня нет единого метода. Из каждого хочу «вытянуть» свое, самобытное. Стараюсь, чтобы не повторяли меня.

В 1964 году Г. С. Уланова стала председателем жюри I Международного конкурса артистов балета в Варне, в 1969-м – I Международного конкурса артистов балета в Москве.

В 1965 году ее именем был назван сорт тюльпанов, выведенный в Нидерландах. А также выпущена памятная медаль с ее портретом (скульптор Николай Никогосян).

В 1981 году в Париже в рамках организованного ЮНЕСКО торжественного вечера состоялась премьера балета «В честь Улановой» (хореография Владимира Васильева). Впоследствии народный артист СССР и России Владимир Васильев станет считать своим долгом увековечение памяти *первой балерины мира Галины Улановой*. Добавим, что Владимир Викторович руководит Фондом ее имени и делает все возможное, чтобы легенда Улановой осталась на все времена. Он говорит о своем кумире: «Уланову всегда окружали люди, сами прожившие огромную творческую жизнь, но даже на них она производила невероятное впечатление. И именно они говорили о величии Галины Сергеевны. Она даже восклицательному знаку умудрялась придать капельку вопросительности. Уланова владела огромным количеством интонаций, оттенков, полутонов. В ней было что-то такое, что удивительно отличало ее от остальных: все, что она переживала, она хранила внутри себя. В ней всегда оставалась недосказанность. И правда чувств. Поэтому, когда смотришь на нее, ощущаешь ореол загадочности, непостижимости. Поэтому и концерты ее памяти мы назвали “Мона Лиза русского балета”»[40].

Ее слава была столь велика, что еще при ее жизни, в 1984 году, ей были поставлены два памятника: в Стокгольме (скульптор Янсон-Манизер) и в Петербурге (скульптор Михаил Аникушин). Во дворе Академии русского балета имени А. Я. Вагановой в Петербурге установили скульптуру Улановой в образе «Танцовщицы», созданную еще в далеком 1936 году Янсоном-Манизером; долгие годы скульптура стояла в парке культуры и отдыха на Елагином острове.

Когда в Стокгольме перед Музеем танца шло торжественное открытие памятника в честь Галины Улановой, виновница этого неординарного события скромно стояла в сторонке, не поднимая

глаз на своё бронзовое изваяние. А когда журналистская камера пыталась словить ее лицо, она отступала за чью-нибудь спину или прятала лицо в меховой воротник. На все обращенные к ней вопросы балерина упрямо повторяла, что памятник поставлен не ей, а балету. Когда журналисты спросили у президента комиссии танца ЮНЕСКО Бенгдта Хеггера, почему выбор пал на Уланову, он назвал балерину «самой высокой высотой в искусстве».

Е. А. Янсон-Манизер. «Одетта – Галина Уланова». Бронза. 1940 г.

Глава 16
Первая балерина мира…

В конце 1970-х Галина Уланова познакомилась с журналисткой Татьяной Агафоновой, младше ее на 20 лет. «Татьяна Агафонова работала в газете “Комсомольская правда”. Затем на телевидении вышел ее фильм “Мир Улановой”. Пораженная гениальностью и хрупкостью Галины Сергеевны, журналистка совершила, наверное, главный подвиг: поставила крест на своей карьере и бросила ее к ногам подруги. Она сделала, пожалуй, самые лучшие прижизненные публикации о выдающейся балерине», – сообщают нам поклонники великой примы[41].

Татьяна стала личным секретарём балерины и поселилась в её квартире. Их совместное проживание вызывало недоумение, неудивительно, что появилось много сплетен и пересудов. Татьяна полностью избавила Галину Сергеевну от всяческих бытовых забот, и та в благодарность называла приживалку «приемной дочерью». Как утверждают, Уланова даже не представляла, как включать телевизор или стиральную машину, как при надобности вызвать сантехника, она не умела даже готовить элементарные блюда и не знала, где находится Сберкасса. Впрочем, думается, что в этих утверждениях большинство – досужий вымысел. Ведь, когда в 1993 году Агафонова заболела, Галина Сергеевна сама готовила, да к тому же научилась делать массаж, чтобы ухаживать за подругой. Улановой даже пришлось отказаться от дальних поездок, но работу она не бросала и ходила в театр каждый день. «Я была как за каменной стеной», – сказала Уланова после кончины Татьяны Агафоновой в 1994 году. «Почти год кружилась голова, падала. Это все Татьянина смерть. Она была мне помощницей, другом, дочкой. Я как будто ребенка потеряла», – призналась Галина Сергеевна. В другой раз она говорила: «Таня для меня теперь стала как бы судьей, я чувствую нашу духовную связь даже теперь, после ее смерти. Она за мной наблюдает, и я с ней разговариваю. Вы скажете, что это бред, но мне все равно, что вы об этом думаете. Я это чувствую…»

Балерина тяжело переживала смерть подруги, она сильно сдала и в результате оказалась в больнице. Сперва она попала в трехместную палату, потом ее перевели в 2-местную, и только потом, после просьб, заведующий выделил отдельную палату. Почти год артистка провела в больничной палате номер 316 в

«кремлевке», куда она привезла любимые картины, висевшие в ее квартире в доме на Котельнической набережной. И, как утверждают очевидцы того сложного периода, Галина Сергеевна каждый день продолжала заниматься классом. В больнице она ходила в библиотеку, много читала.

Вернувшись в свою пустую квартиру, она вежливо отказалась от помощи посторонних, сама готовила, убирала, ходила в магазин. Она перестала читать газеты и смотреть телевизор. Но любила, когда в гости к ней приходили друзья, и очень

радовалась минутам общения. Правда, в последние годы Галина Уланова вела долгие телефонные беседы, она охотней встречалась с журналистами и давала интервью. Словно многолетнее молчание стало ее тяготить. Она говорила обо всем, кроме личного: личная жизнь так и осталась табу сродни интимному процессу.

На получении премии «Золотая маска» в 1995 году балерина была на удивление раскрепощенной, много говорила об искусстве и рассказывала о себе.

В одном из интервью балерина жаловалась: «Я вижу плохие сны. Просыпаюсь в холодном поту и слезах. Во сне я танцую. А просыпаясь, думаю: почему, почему так устроено, что я не могу делать то, что всю жизнь делала, для чего создана… Ведь руки те же, ноги те же, и фигура не изменилась. А танцевать уже нельзя…»[42]

В конце 1997 года Уланова совершила свою последнюю поездку в Петербург. Пожилая дама гуляла по городу, а затем отправилась на кладбище навестить могилы родных. Галина Сергеевна высказывала желание, чтобы её похоронили рядом с родителями, но этому, увы, не суждено было сбыться.

Она скончалась 21 марта 1998 года после инсульта в возрасте 88 лет. Незадолго до смерти она уничтожила все бумаги, касающиеся её личной жизни.

Панихида была назначена на 25 марта. Возле Большого театра с раннего сумеречного утра собралась длинная очередь из желавших проститься с Галиной Сергеевной. Многие приносили любимые цветы великой балерины – чайные розы. Гроб с телом вынесли из Большого, и улица взорвалась аплодисментами…

Первые годы после смерти Улановой на ее могилу на Новодевичьем кладбище часто приходили поклонники, жгли свечи, стояли и долго делились памятными впечатлениями о великой балерине. Рассказывают, что видели, как у могилы Улановой долго стояла на коленях коллега и сценическая подруга ее последних лет Ольга Лепешинская. «Галина Сергеевна Уланова для меня была величайшим человеком, я ее очень любила, и последние два года ее жизни мы с ней были очень дружны. Она была очень интересна по-своему. Бесконечно замкнута, как бы внутри себя. Как-то ее спросили: “Вы верите в Бога?..” – “Бог живет во мне”, – ответила Уланова. Она осталась одна в последние годы, совсем одна… К ней по нескольку дней никто не приходил… Мне было бесконечно обидно, что ей долгое время не ставили памятник на могиле. Помню, приехала на Новодевичье кладбище на открытие памятника Брунову. Рядом памятник

Никулину. А в полшага – могила Улановой, на которой только дощечка, сделанная руками поклонников. Около могилы Улановой стояла женщина на коленях. Я присоединилась к ней, до сих пор помню состояние тех минут – необычайное щемление души. Вернувшись домой, тотчас позвонила Лужкову, он сказал, что памятник обязательно будет, сейчас обсуждают эскизы. Памятник поставили потом, хороший, но осадок остался… Уланова уговаривала меня после смерти мужа возвратиться на сцену. Ничего не вышло, я попробовала одну из любимых своих сцен в “Вальпургиевой ночи”, но поняла, что танец меня покинул», – вспоминала сталинская «стрекоза» Лепешинская[43].

В 2004 году на Котельнической набережной был открыт дом-музей Галины Улановой, расположенный в квартире знаменитой сталинской высотки, куда артистка переехала в 1986 году. Обстановка в квартире полностью сохранена. В экспозиции представлены произведения декоративно-прикладного и изобразительного искусства, а также письма, фотографии, афиши, книги с дарственными надписями и другие мемориальные вещи.

До последнего дня великая Уланова ходила на каблуках, занималась у станка и даже сохранила свой сценический вес – 49 килограммов. Говорят, она так хорошо выглядела, что со спины ее принимали за молоденькую девушку и даже пытались знакомиться на улице.

…Жаль, никто не вечен… Но и теперь каждый поклонник ее божественного таланта может прикоснуться к миру великой русской балерины, попав в гости в квартиру 185, дом 1/15, корпус Б по Котельнической набережной. Вас обязательно охватит ощущение, что хозяйка квартиры жива, вот-вот выйдет из комнаты навстречу своим долгожданным гостям… Чтобы произнести вам, восхищенным и преданным, простые слова:

– Я никакая не великая, просто так сложилась жизнь и судьба. Я обыкновенный человек и хочу остаться собой.

notes

Примечания

1

Например, https://ru.wikipedia.org/wiki/Ланде,_Жан-Батист; https://ru.wikipedia.org/wiki/Академия_русского_балета_имени_А._Я._Вагановой и др.

2

http://www.permarchive.ru/index.php?page = genij-russkogo-baleta

3

http://www.bilet-bolshoy.ru/actor-archive/galina-sergeevna-ulanova/13/

4

http://www.liveinternet.ru/users/stewardess0202/post3722-00840

5

http://www.peoples.ru/art/theatre/ballet/agrippina_waganova/history.html

6

См. подробнее, например, здесь: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ваганова,_Агриппина_Яковлевна

http://www.peoples.ru/art/theatre/ballet/agrippina_waganova/history.html

http://www.peoples.ru/art/theatre/ballet/agrippina_waganova/; по материалам предисловия В. Чистяковой к седьмому изданию книги А. Я. Вагановой «Основы классического танца».

9

http://www.peoples.ru/art/theatre/ballet/agrippina_waganova/history.html

http://smartwebsite.ru/index/galina_sergeevna_ulanova/0-394#ixzz4MbRIHXY4

11

http://www.peoples.ru/art/theatre/ballet/agrippina_waganova/history.html

12

См. к примеру, https://ru.wikipedia.org/wiki/Гердт,_Елизавета_Павловна; http://www.peoples.ru/art/theatre/ballet/gerdt/

http://smartwebsite.ru/index/galina_sergeevna_ulanova/0-394#ixzz4MbY6MMdz

14

См. статью «Я не хотела танцевать…» в газете «Культура» (№ 30, 5–11 августа 2004 г.).

15

http://www.e-reading.by/chapter.php/1018550/16/Lvov-Anohin_-_Galina_Ulanova.html#n_19

http://zavtra.ru/blogs/voshischenie-ulanovoj-2

http://www.gergiev.ru/conductors10.html

http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/10318.php

http://www.tonnel.ru/?l=gzl&uid=444&op=bio

http://zavtra.ru/blogs/voshischenie-ulanovoj-2

http://www.myjane.ru/articles/text/?id=11776

http://dailyculture.ru/stati/teatr/
to_chego_vy_ne_znali_o_galine_ulanovoy_top_10_interesnykh_fa

http://www.ntv.ru/novosti/1196851/

https://vk.com/topic-8348403_28697022

http://www.bolshoi-theatre.su/recs/id89/

26

См., к примеру, https://ru.wikipedia.org/wiki/Сергеев,_Константин_Михайлович

http://zavtra.ru/blogs/voshischenie-ulanovoj-2

http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/10318.php

http://www.liveinternet.ru/users/batashn/post121957255

30

См., к примеру, https://ru.wikipedia.org/wiki/Вечеслова,_Татьяна_Михайловна

31

Саботьер, саботьера (фр. sabotire) – французский народный танец, исполняемый в деревянных башмаках – сабо (фр. sabots).

32

http://www.bilet-bolshoy.ru/actor-archive/galina-sergeevna-ulanova/19/

https://ru.wikipedia.org/wiki/Завадский,_Юрий_Александрович; http://lyuboznat.ru/jurij-zavadskij-biografija-lichnaja-zhizn.html

http://lyuboznat.ru/jurij-zavadskij-biografija-lichnaja-zhizn.html

http://fammeo.ru/articles.php?article_id=115

http://www.aif.ru/archive/1684731

https://ru.wikipedia.org/wiki/Рындин,_Вадим_Фёдорович

http://www.aif.ru/archive/1684731

http://portal-kultura.ru/articles/data/79015-partiya-ulanovoy/

https://rg.ru/2010/01/14/ulanova.html

http://fammeo.ru/articles.php?article_id=115

http://sobesednik.ru/culture/tz-3-10-ulanova

https://rg.ru/2008/12/22/lepeshinskaja.html